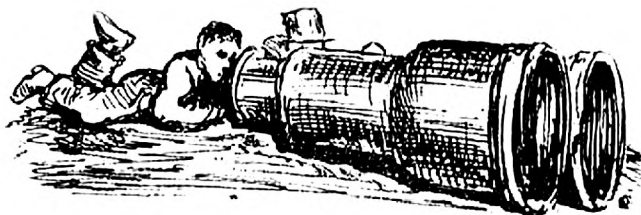


**Dramat  
i komedia  
Teatrów  
Warszawskich  
1868-1880**







Agnieszka Wanicka

# Dramat i komedia Teatrów Warszawskich 1868-1880

Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego

Publikacja finansowana przez Uniwersytet Jagielloński ze środków Wydziału Polonistyki

Recenzent

*Prof. dr hab. Jan Michalik*

Projekt okładki

*Anna Sadowska*

Na okładce: „Przez lornetkę”. Znak graficzny zapowiadający przegląd teatralny w czasopiśmie humorystycznym „Mucha” 1877 nr 28

© Copyright by Agnieszka Wanicka & Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego

Wydanie I, Kraków 2011

All rights reserved

Niniejszy utwór ani żaden jego fragment nie może być reprodukowany, przetwarzany i rozpowszechniany w jakikolwiek sposób za pomocą urządzeń elektronicznych, mechanicznych, kopiujących, nagrywających i innych oraz nie może być przechowywany w żadnym systemie informatycznym bez uprzedniej pisemnej zgody Wydawcy.

ISBN 978-83-233-3160-5



[www.wuj.pl](http://www.wuj.pl)

Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego

Redakcja: ul. Michałowskiego 9/2, 31-126 Kraków

tel. 12-631-18-81, 12-631-18-82, fax 12-631-18-83

Dystrybucja: tel. 12-631-01-97, tel./fax 12-631-01-98

tel. kom. 0506-006-674, e-mail: [sprzedaz@wuj.pl](mailto:sprzedaz@wuj.pl)

Konto: PEKAO SA, nr 80 1240 4722 1111 0000 4856 3325

# Spis treści

## Wprowadzenie

„Zagospodarowanie wyobraźni” .....	7
------------------------------------	---

## Część pierwsza „Miasto – teatr”

1    Warszawa (teatralna) .....	15
2    Przestrzeń teatru .....	39
3    Gabinet prezesa .....	63

## Część druga „Teatr zza kulis”

4    Zespół dramatu i komedii .....	79
5    Tajemnice warszawskiego repertuaru .....	107
6    Praca nad przedstawieniem .....	135

## Część trzecia „Wieczór teatralny”

7    Początek. Warszawski obyczaj teatralny cz. 1 .....	159
8    Sztuka aktorska .....	179
9    Reżyseria .....	209
10   Publiczność. Warszawski obyczaj teatralny cz. 2 .....	231
11 <i>Post Scriptum</i> . Różne oblicza wieczoru teatralnego .....	245

## Zakończenie

Dramat i komedia Teatrów Warszawskich .....	267
---	-----

## Aneks

I    Strona z <i>Przewodnika</i> z roku 1880. „Gdzie się bawić latem, a gdzie zimą?” .....	275
II   Schemat organizacyjny Teatrów Warszawskich .....	277
III   Reżyserzy dramatu i komedii w latach 1868–1880 .....	281
IV   Zespół dramatu i komedii Teatrów Warszawskich 1868–1880 .....	283
V    Zespół dramatu i komedii 1868–1880. Artystki dramatyczne. Tabela .....	291
VI   Zespół dramatu i komedii 1868–1880. Artyści dramatyczni. Tabela .....	295
VII   Wykaz premier (i wznowień) w sezonach 1868/1869–1879/1880 .....	299
VIII   Kalendarz Teatrów Warszawskich .....	309

<b>IX</b>	List Ernesta Rossiego do Sergiusza Muchanowa .....	311
<b>X</b>	List Jana Chęcińskiego do Sergiusza Muchanowa.....	313
<b>XI</b>	List Władysława Bogusławskiego do Aleksandry Rakiewiczowej .....	317
<b>XII</b>	Wiersze o reżyserach .....	319
<b>XIII</b>	Ceny miejsc w Teatrach Warszawskich z roku 1870 i 1880 .....	323
<b>XIV</b>	Wspomnienie z Teatru Rozmaitości: M. Bałucki, <i>Mój pierwszy występ</i> na scenie warszawskiej .....	325
<b>XV</b>	Kalendarium wydarzeń teatralnych 1868–1880 .....	331
Bibliografia .....		337
Wykaz ilustracji .....		343
Indeks nazwisk.....		347

## Wprowadzenie

### „Zagospodarowanie wyobraźni”

Zastanawiając się, co tkwi u podstaw tej książki, musiałabym przywołać w pamięci kwietniowy wieczór 2002 roku w ówczesnej Winiarni u Bednarza przy ul. Wiślniej, gdzie brałam udział w spotkaniu z „krakowskim alfabetem”, zorganizowanym i prowadzonym przez Annę Lutosławską. Tym razem wypadła literka „G” – znakomitym gościem był profesor Jerzy Got. Podczas ciekawej rozmowy o początkach teatrologii, przyjaźni z profesorem Raszewskim, a także Grecji nadszedł czas pytań od publiczności. Również ja – zdaje się jedyna studentka w zatłoczonej salce – zadałam pytanie, które wtedy – w trakcie podejmowania decyzji o wyborze tematu pracy magisterskiej – było dla mnie bardzo ważne. Zapytałam, co jest najciekawsze w historii teatru i dlaczego w ogóle warto się nią zajmować. Profesor Got odpowiedział, że jego zawsze interesował człowiek, a teatr jest znakomitą sposobem na jego poznanie. Fascynował Go przede wszystkim fenomen aktorstwa i twórczości, szczególnie twórcza pasja wielkich kierowników sceny. Zapamiętałam dobrze te słowa, które mają znaczenie także w moim myśleniu o historii teatru.

W jaki sposób krakowianka zainteresowała się historią teatru warszawskiego? Z pewnością dzięki książce Józefa Szczublewskiego *Wielki i smutny teatr warszawski (1868–1880)* – ulubionej lekturze wszystkich przygotowujących się do egzaminu z historii teatru polskiego, „opowieści dokumentalnej, a popularyzatorskiej w zamierzeniu”<sup>1</sup> – jak napisał sam autor. Jerzy Got w recenzji książki twierdził, że od tej pozycji rozpoczyna się naukowa historia „epoki gwiazd”<sup>2</sup>. Zainteresowanie tematem okazało się tak silne, że znalazło rozwinięcie najpierw w pracy magisterskiej poświęconej reżyserowi Janowi Chęcińskiemu, a następnie w pracy doktorskiej *Dramat i komedia Teatrów Warszawskich 1868–1880*, napisanej pod kierunkiem profesora Jana Michalika, która zostaje udostępniona Czytelnikowi w postaci niniejszej publikacji.

„Epoka gwiazd” – jak najczęściej nazywa się dwunastolecie pod prezesurą Sergiusza Muchanowa – wykreowała wiele legend i należy do powszechnie najlepiej rozpoznawalnych. Fascynuje przede wszystkim nazwiskami wielkich aktorów – gwiazd sceny warszawskiej, którym zawdzięcza swoją nazwę. Obfituje w wyjątko-

<sup>1</sup> J. Szczublewski, *Wielki i smutny teatr warszawski (1868–1880)*, Warszawa 1963, s. 5.

<sup>2</sup> J. Got, *Recenzja*. J. Szczublewski, *Wielki i smutny teatr warszawski (1868–1880)*, Warszawa 1963 [w:] tegoż, *Teatr i teatrologia*, Kraków 1994, s. 230–238.

wo liczne wspomnienia naocznych świadków, co może powodować niebezpieczeństwo zagubienia się w wielogłosie przeróżnych opinii, plotek i pojedynczych faktów.

Wśród najważniejszych naukowych publikacji należy wymienić opracowania dziejów zespołów współtworzących Warszawskie Teatry Rządowe – Anny Wypych-Gawrońskiej *Warszawski teatr operowy w latach 1832–1880* (Częstochowa 2005) oraz Janiny Pudełek *Warszawski balet w latach 1867–1915* (Kraków 1981). Dodatkową pomocą jest książka Jana Michalika *Dzieje teatru w Krakowie w latach 1865–1893. Instytucja artystyczna* (Kraków 2004), rzucająca nowe światło na zagadnienia repertuaru, składu zespołu, reżyserii oraz sztuki aktorskiej w tej samej przestrzeni czasowej. Sztukę dawnego teatru pomagają zrozumieć dwa cenne opracowania Dariusza Kosińskiego: *Sztuka aktorska w polskim piśmiennictwie teatralnym XIX wieku. Główne problemy* (Kraków 2003) i *Dramaturgia praktyczna. Polska sztuka aktorska XIX wieku w piśmiennictwie teatralnym swej epoki* (Kraków 2005).

Największym problem badacza sceny warszawskiej jest brak monografii obejmującej lata 1833–1915, czyli historii Warszawskich Teatrów Rządowych w nowo wybudowanym gmachu na placu Teatralnym. Ważnym opracowaniem jest książka Marii Olgi Bieńki *Warszawskie Teatry Rządowe. Dramat i komedia 1890–1915* (Warszawa 2003), szczególnie ze względu na doskonałe omówienie dziejów budowy gmachu oraz historii Dyrekcji Rządowej. Najnowsza monografia Haliny Waszkiel *Stanisław Bogusławski* (Warszawa 2010) rozjaśnia wiele czarnych plam pokrywających międzypowstaniowe dzieje teatru. Wciąż jednak lata 1868–1880 należy sytuować w próżni pomiędzy nieopisanym okresem od lat trzydziestych do sześćdziesiątych a niezbadaną dekadą lat osiemdziesiątych XIX wieku. Co więcej, teatr warszawski wciąż cierpi na dotkliwy brak opracowań podstawowych materiałów źródłowych, przede wszystkim repertuaru dramatycznego uwzględniającego obsadę, monografii wybitnych aktorów z Alojzym Żółkowskim i Wiktoryną Bakałowiczową na czele, ludzi teatru – reżyserów, dekoratorów, krytyków, jak np. Jana Jasińskiego, Adama Malinowskiego czy Władysława Bogusławskiego. Teatr, podobnie jak cała Warszawa, ucierpiał dotkliwie podczas zniszczeń II wojny światowej, bezpowrotnie zostały utracone wielowiekowe archiwa, pełne egzemplarzy teatralnych, partytur muzycznych czy projektów dekoracji.

Pamiętam doskonale zdziwienie faktem, że mimo poznania całej dostępnej wiedzy o teatrze warszawskim, ja tak naprawdę tego teatru nie rozumiem, a co najważniejsze, nie umiem go sobie wyobrazić. Znane nazwiska i miejsca są dla mnie pustymi słowami pozbawionymi konturu i kształtu.

Zauważyłam również zadziwiającą łączność między Warszawą a teatrem, który zamierzałam opisać. Okazało się, że poruszam się po mieście, którego nie znam. Jeżeli przyjąć za Zbigniewem Raszewskim, że w historii teatru najpiękniejsze jest „badanie tego, czego nie ma”<sup>3</sup>, to badanie teatru warszawskiego jest jeszcze „piękniejsze”, ponieważ jest równocześnie odkrywaniem przestrzeni, która już nie istnieje.

<sup>3</sup> Zob. Z. Raszewski, *Mój świat*, Warszawa 1997, s. 110.

Pierwszą, i myślę, że najważniejszą, nauką, jaką przekazał mi podczas seminarium profesor Jan Michalik, było – jakże brzemiennie w skutkach – stwierdzenie, że dawny teatr, w tym wypadku teatr XIX wieku, nie ma żadnego przełożenia na współczesność i należy go badać zawsze z jego własnej perspektywy, nigdy z pozycji dzisiejszej. Trafny wniosek można sformułować jedynie wtedy, gdy rzetelnie pozna się ówczesną rzeczywistość.

Rozpoczęłam pracę metodą, którą nazwałam później „zagospodarowaniem wyobraźni”. Sformułowanie zostało zaczerpnięte z fragmentu *Wstępu* Zbigniewa Raszewskiego do katalogu wystawy bibliofilskiej *Teatr polski XIX wieku*, w którym Profesor tłumaczył potrzebę bezpośredniego kontaktu z oryginałem, dawnym drukiem, rękopisem, a także z oryginalną odbitką fotograficzną. Pisał:

„Bez takiego kontaktu nasza wyobraźnia nie umie się zagospodarować w przeszłości, choćbyśmy nawet mieli o niej dużo wiedzy. Z książek, a czasem jeszcze z żywej tradycji możemy się dowiedzieć, w jakich warunkach ludzie żyli, jakie mieli aspiracje, charaktery, przyzwyczajenia, ale to jeszcze za mało, żeby ożywić ich kontury. Dopiero zetknięcie z przedmiotami, na które sami patrzyli i których dotykali, zwłaszcza na co dzień – w pośpiechu i w napięciu, jeszcze po stu latach widocznym w załamaniach nerwowo złożonej karty, albo właśnie w skupieniu, w radości, czasem zachwycie – sprawia, że zaczynamy oddychać powietrzem innej epoki”<sup>4</sup>.

Punktem wyjścia była lektura dokumentów z epoki, spośród których najważniejsze to: *Pamiętnik Teatrów Warszawskich za rok 1870* autorstwa Stanisława Goślickiego (Warszawa 1871)<sup>5</sup>; przewodniki ilustrowane po Warszawie, głównie Feliksa Fryzego i Ignacego Chodorowicza *Przewodnik po Warszawie i okolicy na rok 1873–1874* (Warszawa 1873), zawierający bardzo ciekawy tekst Wacława Szymanowskiego pt. *Teatra Warszawskie*, oraz niepublikowane materiały archiwalne, m.in. notatki zakulisowych obserwatorów życia teatralnego – Michała Chomińskiego (*Notaty do życia teatru w XIX wieku*) oraz Władysława Krogulskiego (*Z notatek starego aktora*); podręcznik sztuki aktorskiej adresowany do początkujących aktorów, czyli *Teoria sztuki dramatycznej* Jana Jasińskiego z 1865 roku (opublikowany w roku 2007); *Ustawy Teatru Narodowego z 1823 roku* i *Przepisy dotyczące się reżyserii Teatru Narodowego z 1824*; scenariusze (komedii *Pan Geldhab* Aleksandra Fredry i komedio-opery *Piętro wyżej* Louisa Boyera) oraz listy reżyserów Jana Chęcińskiego i Władysława Bogusławskiego. W odkrywaniu dawnego teatru znalazłam niespodziewanego pomocnika – dyrektora teatru krakowskiego Stanisława Koźmiana i jego interesujący tekst pt. *Z Warszawy*, pisany w roku 1880, tuż po dymisji Sergiusza Muchanowa.

Ogromną rolę odegrała lektura licznych czasopism, wśród których zdecydowanie pierwsze miejsce zajmuje „Kurier Warszawski” i jego słynne *Wiadomości miejscowe*, skrupulatnie przekazujące codzienność życia miasta i teatru, oraz ana-

<sup>4</sup> Zob. Z. Raszewski, *Wstęp, Teatr polski XIX wieku*. Katalog, Warszawa 1969, s. 15–16.

<sup>5</sup> „Pamiętnik jest książką użyteczną i interesującą, posługiwać także może jako wyborny materiał dla przyszłego historyka Teatrów Warszawskich. Obyśmy się podobnego Herodota doczekali...” – pisał „Kurier Warszawski” po publikacji kolejnego tomu *Pamiętnika* w roku 1872. Zob. „Kurier Warszawski” 1872 nr 222.

liza materiałów ikonograficznych, ze szczególnym uwzględnieniem przepięknych drzeworytów „rysowanych z natury”, publikowanych w popularnych czasopismach – „Tygodniku Ilustrowanym” i „Kłosach”. Na każdy oryginalny dokument starałam się patrzeć z perspektywy opisywanych lat, czytając archiwalia dokładnie i ze zrozumieniem, wykorzystując każdą informację jak kolejny ślad, następne pytanie służące do zagospodarowania dalszych przestrzeni.

W tej pracy bardzo ważne jest ściśle trzymanie się granic czasowych lat 1868–1880 oraz zaufanie do faktów, detali, którym trzeba dać się prowadzić, podążać za nimi. Świadomie dużą wagę przywiązuję do cytatów, które ze względu na szczątkowość ocalałych materiałów źródłowych traktowane są jak tkanka budująca narrację.

Postanowiłam rozpocząć od przestrzeni miasta, następnie budynku, wchodząc krok po kroku w przestrzeń sceny. Takie „oglądanie teatru” można porównać do pracy kamery filmowej, która najpierw śledzi szerokim kątem życie miasta, pokazując ulice, budynki, konkurencyjne miejsca teatralnych rozrywek, a następnie gmach teatru. Wjeżdża do środka, fotografując wnętrze gmachu, poszczególne sale, gabinet prezesa Muchanowa, zatrzymując się na zbliżeniach prezesa, dyrektorów, dalej reżyserów oraz całego zespołu. Badając zasady wewnętrznego mechanizmu pracy teatru, można prześledzić proces powstawania przedstawienia, a następnie uczestniczyć w wieczorze teatralnym.

Metoda zaskoczyła mnie rozmiarem odkrywanych tematów, spotkaniem z niezwykłym okresem w dziejach teatru polskiego. Moim głównym celem stało się ujawnienie jak największej liczby ukrytych dotąd problemów oraz próba przede wszystkim ich zrozumienia. I taki podtytuł – próba zrozumienia – powinna mieć książka. Z pełną świadomością, że wiele zagadnień – szczególnie dotyczących sztuki teatru – wymaga w przyszłości pełniejszego opracowania.

Książka dzieli się na trzy części. W części pierwszej pt. *Miasto – teatr* próbuję poznać przestrzeń miasta, zrozumieć jego charakter i rytm życia oraz przestrzeń teatru – gmachu na placu Teatralnym, „zwiedzając” wnętrza sal teatralnych, głównie Teatru Wielkiego i Teatru Rozmaitości. W ostatnim rozdziale koncentruję się na zasadach finansowania instytucji oraz przedstawiam członków dyrekcji.

Tytuł części drugiej *Zza kulis* „podpowiedział” mi Jan Chęciński, dając cenną radę Aleksandrowi Przeździeckiemu – „Niechaj Pan Hrabia pozna teatr zza kulis, nie sprzed kurtyny, a pewno reżyser będzie cokolwiek wolniejszy od zarzutów”<sup>6</sup>, która stała się znacząca również dla mnie. Tę część pracy wypełnia charakterystyka zespołu dramatu i komedii w trzech ujęciach: badam jego skład, repertuar oraz sposób pracy nad przedstawieniem.

Tytuł części trzeciej zawdzięczam świetnemu reportażowi Czesława Jankowskiego pt. *Wieczór teatralny*<sup>7</sup>. „Uczestnicząc” w wieczorze teatralnym, próbuję jednocześnie opisać najważniejsze cechy sztuki aktorskiej, reżyserii oraz warszawskiego obyczaju teatralnego i specyfiki publiczności „epoki gwiazd”.

<sup>6</sup> List z 28 XI 1868 roku, Archiwum Główne Akt Dawnych w Warszawie, akta Przeździeckich, rkps D 64 [za:] J. Szczublewski, *Wielki i smutny teatr warszawski...*, s. 53.

<sup>7</sup> Zob. C. Jankowski, *Wieczór teatralny*, „Tygodnik Ilustrowany” 1890, nr 49.



Całość zamyka *Aneks*, składający się z piętnastu pozycji (to m.in. schemat organizacyjny Teatrów Warszawskich, tabele prezentujące skład zespołu, wykaz premier i wznowień sztuk dramatycznych, listy ludzi teatru, wspomnienie wieczoru teatralnego oraz kalendarium życia sceny), które pomagały mi zrozumieć omawiane tematy. Kalendarium umożliwia znalezienie dat dziennych najważniejszych wydarzeń, takich jak nominacje reżyserskie, występy gościnne, benefisy, jubileusze, daty śmierci aktorów, które często w tekście pomijam.

\*\*\*

Praca nad książką pomogła mi odnaleźć własną odpowiedź na pytanie o przyczynę zainteresowania historią teatru. Ciekawi mnie to, czego nie wiem, ten szczególnie moment, w którym uruchamia się specyficzny rodzaj wyobraźni, pozwalający zagospodarować puste dotąd miejsca.

*Ta książka nigdy by nie powstała bez wsparcia – kiedy było najbardziej potrzebne – Mamy i Przyjaciół, którym chciałabym podziękować.*

*Szczególne podziękowania pragnę złożyć Prof. Janowi Michalikowi za niezapomnianą współpracę i wszystko, czego mnie nauczył.*



Część pierwsza  
**„MIASTO – TEATR”**



## Rozdział 1

# Warszawa (teatralna)

Cel, który przed sobą postawiłam, był prosty – zbadać, zrozumieć i jak najlepiej opisać dzieje sceny dramatycznej w instytucji zwanej Warszawskimi Teatrami Rządowymi, w latach 1868–1880, kiedy jej prezesem był Sergiusz Muchanow. Droga okazała się trudna i zawiła – prowadziła często w ślepe zaułki, czasem była pełna nieoczekiwanych odkryć, niekiedy bolesnych rozczarowań, lecz na pewno fascynująca. Jej początek wyznaczyła nazwa: **Warszawskie Teatry Rządowe**.

W latach prezesury Muchanowa pod zarządem Dyrekcji Rządowej było pięć teatrów. Dwa z nich, Teatr Wielki i Teatr Rozmaitości, znajdowały się w głównym gmachu na placu Teatralnym, pozostałe trzy – jako sceny filialne – ulokowane były w innych częściach miasta: Teatr na Wyspie i Teatr w Pomarańczarni na obszarze Łazienek oraz Teatr Letni w Ogrodzie Saskim. Na określenie wszystkich wymienionych teatrów używamy dzisiaj terminu Warszawskie Teatry Rządowe, w skrócie WTR<sup>1</sup>. Warto jednak zapytać, czy był on stosowany w opisywanych latach? Czy Sergiusza Muchanowa tytułowano wtedy prezesem WTR lub Jana Chęcińskiego reżyserem WTR? Z pewnością nie.

Trudno ustalić, kiedy skrótu WTR użyto po raz pierwszy. Wiadomo, że jest konsekwencją tłumaczenia rosyjskiej formuły Warszawskie Prawitielstwiennyje Teiatry.

Z dawnych wspomnień wiadomo także, że na początku XX wieku funkcjonował skrót WPT<sup>2</sup>. Oficjalną nazwę można przetłumaczyć na kilka sposobów: dosłownie – Warszawskie Rządowe Teatry lub zmieniając miejsce przymiotnika – Warszawskie Teatry Rządowe. Trzecia możliwość to – Teatry Rządowe Warszawskie, i dokładnie takie tłumaczenie widniało na rozkazie z roku 1915, wydanym przez ostatniego prezesa Włodzimierza Burmana, zawieszającym działalność instytucji:

„Z rozporządzenia Władz Wojskowych, Dyrekcja Teatrów Rządowych Warszawskich ewakuowana do m. Moskwy w dn. 4 (18) lipca r.b. Teatry czasowo od dn. 13 (26) lipca zamykają się, a wszyscy artyści i pracownicy od tejże daty uważają się jako zwolnieni”<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Zob. Z. Raszewski, *Krótką historia teatru polskiego*, Warszawa 1990, s. 145–146.

<sup>2</sup> Muzykolog Stefan Śledziński (1897–1986), opisując Teatr Wielki z lat młodości, wspomina brezenty osłaniające widownię z monogramem WPT [za:] J. Szczublewski, *Teatr Wielki w Warszawie 1833–1893*, Warszawa 1993, s. 698.

<sup>3</sup> M. Rulikowski, *Teatr warszawski od czasów Osieńskiego. 1825–1915*, Lwów [1938], s. 55.

Skrót TRzW został zastosowany przez Mieczysława Rulikowskiego, autora opracowania *Teatr warszawski od czasów Osieńskiego 1825–1915*, wydanego w roku 1938, co pozwala stwierdzić, że jeszcze w latach trzydziestych XX wieku, czyli prawie ćwierć wieku po rozwiązaniu teatrów, skrót WTR nie był w powszechnym użyciu<sup>4</sup>. Z wszystkich przebadanych materiałów prasowych oraz dokumentów pochodzących z lat 1868–1880 wynika, że na określenie w języku polskim tej instytucji używano nazwy – Teatry Warszawskie.

Przymiotnik „rządowy” występował najczęściej przy pełnej nazwie Dyrekcji – „Dyrekcja Rządowa Teatrów Warszawskich”, przy opisie teatrów – „teatry rządowe” – ale wtedy, gdy chciano je odróżnić od teatrów prywatnych, np. w przewodnikach turystycznych<sup>5</sup>. Dla publiczności, dla artystów, i co najważniejsze, w oficjalnych dokumentach teatralnych były to zawsze Teatry Warszawskie. Afisze wydawała „Drukarnia Teatrów Warszawskich”, aktorzy, podpisując się na zdjęciach lub książkach, używali skrótu ADTW, czyli – artysta dramatyczny teatrów warszawskich, tak również adresowano do nich listy<sup>6</sup>. W roku 1871 ukazał się rodzaj rocznika teatralnego pt. *Pamiętnik Teatrów Warszawskich*, sporządzony przez Sekretarza Dyrekcji Rządowej Teatrów Warszawskich Stanisława Goślickiego, wydany nakładem Drukarni Teatrów Warszawskich. Starając się jak najlepiej zrozumieć opisywane czasy i teatr, świadomie rezygnując ze skrótu WTR, wracając do nazwy – **Teatry Warszawskie**.

Wciąż odmieniany przez wszystkie przypadki przymiotnik „Warszawskie” – tak jednoznacznie obecny w nazwie instytucji, zwrócił moją uwagę na specyficzną symbiozę miasta Warszawy i rozwijającego się w jego obrębie teatru. W Warszawie powstał pierwszy polski publiczny teatr zawodowy, a więc to warszawianie pierwsi przeczytali afisz, kupili bilety i oklaskami nagrodzili pierwszych polskich aktorów. Byli pierwszą publicznością zawodowego teatru. Instytucja wpisała się na trwałe w krajobraz miasta – jej dzieje i losy mieszkańców wzajemnie na siebie wpływały, niezależnie od tego, pod jaką nazwą i w jakim budynku funkcjonowała, czy jako Teatr Narodowy na placu Krasińskich, czy później jako Teatr Wielki na placu Teatralnym. Okazały gmach Teatru Wielkiego stał się nieodłącznym elementem miasta. „Niepodobna sobie wyobrazić stolicy pozbawionej tego gmachu, tak jak niepojęte byłoby pozbawienie jej kolumny Zygmunta III na placu Zamkowym” – pisał znawca Warszawy Piotr Biegański<sup>7</sup>.

Myślę, że nie można zrozumieć funkcjonowania teatru bez – chociażby próby – poznania i zrozumienia charakteru **Warszawy lat 1868–1880**.

<sup>4</sup> Ciekawy przykład nieuporządkowanego nazewnictwa instytucji można odnaleźć w pierwszym numerze „Kuriera Teatralnego” z roku 1902. Na stronie piątej czasopisma widnieje tytuł artykułu omawiającego działalność teatru w roku wcześniejszym: „Rok 1901 w teatrach warszawskich”, na stronie dziewiątej podpis pod zdjęciem Konstantego Herschelmana: „Prezes dyr. War. Teatr. Rząd.”, a na stronie piętnastej – „Repertuar Teatrów Warszawskich”. Zob. „Kurier Teatralny” 1902 nr 1.

<sup>5</sup> W. Gomulicki, *Ilustrowany przewodnik po Warszawie*, Warszawa 1880, s. 129.

<sup>6</sup> Zob. np. koperta listu z 16 lutego 1877 roku, adresowana do Aleksandry Rakiewiczowej: „Wielmożna Pani Aleksandra Rakiewiczowa/artystka dramatyczna Teatrów Warszawskich w Warszawie”. „Pamiętnik Teatralny” 1978, z. 1–2, s. 83.

<sup>7</sup> P. Biegański, *Teatr Wielki w Warszawie*, Warszawa 1961, s. 7.

Wielką pomocą w podróżowaniu po nieistniejącym dziś mieście okazały się ilustrowane przewodniki<sup>8</sup>. Dawna stolica Królestwa Polskiego, mimo popowstaniowych represji, wciąż należała do największych i najdynamiczniej się rozwijających miast. Codziennie przybywało tutaj (i wyjeżdżało) ponad sześćuset przyjezdnych. Wielkim atutem przewodników (z dołączoną do nich mapą!) była, oprócz części opisowej prezentującej najważniejsze zabytki, obszerna część informacyjna, dotycząca m.in. komunikacji, zakwaterowania, gastronomii, wszelkich usług wraz z krótką charakterystyką i cennikiem, wprowadzająca zagubionych podróżnych w najdrobniejsze tajniki życia miasta. Badacz dziejów Warszawy drugiej połowy XIX wieku ma niebywałe szczęście do znakomitych pisarzy, którzy w felietonach i kronikach zapisali jej codzienność. Należy także pamiętać, iż rzeczywista akcja w *Lalce* Bolesława Prusa toczy się w latach 1878–1879. Dział Varsaviana obfituje w niezliczoną ilość pamiątek, wspomnień, albumów – rozwijającej się wtedy dynamicznie – fotografii oraz opracowań historycznych<sup>9</sup>, które pomagają w odkrywaniu miasta przeszłości. Szczególną uwagę zwróciłam na cykl reportaży Fritza Wernicka – niemieckiego dziennikarza, podróżnika oraz autora licznych przewodników turystycznych, który odwiedził Warszawę wiosną 1876 roku, a swoją relację opublikował na łamach „Danziger Zeitung” i „Schlesische Zeitung”<sup>10</sup>. Reportaże Wernicka fascynują wszechstronnością zainteresowań oraz ujmują wrażliwością znawcy literatury, teatru i sztuk pięknych. Jego punkt widzenia – reportera dzielącego się z Czytelnikami swoimi pierwszymi wrażeniami – był dla mnie bardzo cenny i bliski.

Zwiedzając miasto, zazwyczaj wybiera się trasę, perspektywę, z jakiej pragnie się je poznać. Głównym celem tej podróży jest zbadanie powiązań między miastem a Teatrami Warszawskimi oraz ustalenie ich pozycji w życiu publicznym stolicy. Chciałabym zwiedzić wszystkie miejsca widowisk teatralnych oraz zaobserwować i spróbować uchwycić charakterystyczny rytm życia Warszawy. W tropieniu konkurencji teatrów rządowych ogromną pomocą okazał się **Wacław Szymanowski**, redaktor naczelny „Kuriera Warszawskiego”, dziennikarz, krytyk, tłumacz i dramaturg, człowiek wyjątkowo godny zaufania – znakomicie orientujący się zarówno w życiu miasta, jak i teatru. Na trasie tej wymagowanej wędrowki, którą pragnę zakończyć przed gmachem Teatru Wielkiego na placu Teatralnym – jak podczas każdej dobrze zaplanowanej wyprawy – zostały również przewidziane dwa dłuższe postoje.

<sup>8</sup> W pracy korzystam z dwóch wydanych w latach 1868–1880 przewodników. Zob. F. Fryze, I. Chodorowicz, *Przewodnik po Warszawie i okolicy na rok 1873–1874*, Warszawa 1873, i W. Gomulicki, *Ilustrowany przewodnik po Warszawie*, Warszawa 1880.

<sup>9</sup> Do najważniejszych pozycji należą: S. Kieniewicz, *Warszawa w latach 1795–1914*, Warszawa 1976; B. Prus, *Kroniki*, oprac. E. Szwejkowski, t. 1, 5, 8, 11, Warszawa 1955–1961; K. Beylin, *Jeden rok Warszawy 1875*, Warszawa 1959; A. Leo, *Wczoraj (gawęda z niedawnej przeszłości)*, Warszawa 1929; A. Zalewski, *Towarzystwo warszawskie. Listy do przyjaciółki przez Baronową XYZ*, Warszawa 1971; K. Lejko, *Warszawa w obiektywie Konrada Brandla*, Warszawa 1985.

<sup>10</sup> *Fritza Wernicka opis Warszawy z 1876 roku*, oprac. i tłum. I. i J. Kosimowie [w:] *Studia warszawskie*, t. VI, s. 296–338, t. IX, s. 316–349.

Dzisiaj trudno wyobrazić sobie, jak niewielki obszar zajmowała ówczesna Warszawa. Granicę północną wyznaczała złowroga Cytadela, zachodnią – ulice Okopowa i Towarowa, a południową – Belweder. Na wschodzie, po prawej stronie Wisły, mostem Kierbedzia do głównej przestrzeni miasta włączona była Praga. Taki obszar zamieszkiwało w roku 1880 około 400 tysięcy ludności, warto zaznaczyć, że między rokiem 1875 a 1880 miasto powiększyło się o 100 tysięcy mieszkańców. Zajrzyjmy do przewodnika:

„Ażeby określić rzecz krótko i dosadnie, powiemy, iż Warszawa dzisiejsza podobną jest do pięknej kobiety, która przez roztargnienie czy przez lenistwo zaniedbała – umyć się... Trudno zaprzeczyć, iż zaniedbanie podobne szkodzi wielce zarówno kobietom, jak miastom, ale... któż z nas nie przełożył Wenery z usmolonym noskiem nad jędzę Makbetową, choćby z różanej wychodzącą kąpeli? Warszawa zatem nieumyta, ale piękna, i ma w sobie coś z legendowego Kopciuszka, który mimo zaniedbanego stroju, gasił urodą księżniczki i królowny. (...). Jest to miasto pełne życia, dobrego humoru i fantazji”<sup>11</sup>.

Najważniejszymi ulicami Warszawy były Nowy Świat i Krakowskie Przedmieście.

„Ktoś pragnący ułożyć anatomię naszego miasta, nazwał tę linię »kością pacierzową« Warszawy. I w istocie, na kształt spleć nerwowych, wyrastają z niej długie rozgałęzienia ulic i uliczek... Nowoczesne gmachy stoją tu obok starych, średniowiecznych budynków, a kamienice, z wierzchu bogatą ornamentacją zdobione, kryją wewnątrz ciasne, mroczne i cuchnące podwórka”<sup>12</sup>.

Ciekawe, jakie mogły być pierwsze wrażenia z wizyty w stolicy?

„Każdego, który pierwszy raz do Warszawy zawita, uderza przede wszystkim jej ruchliwość i ożywienie ulic, przeciągające się do późnej nocy. (...). Żaden z teatrów nie kończy się w ziemie przed jedenastą, w lecie jeszcze później; na głównych ulicach ruch powozów nie ustaje nigdy, bo trwa właściwie do 4 rano, a zaczyna się od 5”<sup>13</sup>.

Fritz Wernick zwrócił uwagę na zabytki architektoniczne, które ocenił jednak bardzo nisko.

„Winniśmy poniechać poszukiwań znaczniejszych i bardziej interesujących pomników architektury, miasto nie robi wrażenia godnego i starożytnego, jest jednak jasne i wesołe, przyjazne i pogodne, zamożne i pełne blasku”.

Zachwycił go natomiast „folklor warszawskiej ulicy”, który tak opisał:

„Jest to istny konglomerat najrozmaitszych elementów. Nawet w obrębie głównej promenady mieszają się przedstawiciele różnych stanów. Dystygowane damy otulone w kosztowne sobolowe płaszcze i towarzyszący im piękni, wytworni, wręcz nadmiernie rasowi panowie z ciemnymi, głębokimi oczami ocierają się o prostych żołnierzy rosyjskich o wypłowiałych, bladych twarzach, wystających kościach policzkowych i wąskich oczach. Owinąwszy szal

<sup>11</sup> W. Gomulicki, dz.cyt., s. 83.

<sup>12</sup> Tamże, s. 87.

<sup>13</sup> A. Zalewski, dz.cyt., s. 223.



z żółto-szarej wełny wokół pasa lub głowy, wałęsają się oni bez celu, podobnie jak oficerowie. W ogóle mundury dominują w obrazie warszawskiej ulicy, uczniowie, studenci, nauczyciele noszą jednolite czapki, płaszcze i spodnie; poborowi wzięci na rok lub nawet na sześć miesięcy służby wojskowej uzupełniają wydatnie kontyngent uniformów, tak iż co trzeci mieszkaniec Warszawy nosi ubiór według oficjalnego kroju. Od czasu do czasu kroczy dostojnie po ulicy długowłosey pop, przeciskając się przez ciżbę; w dniu targowe przybywają do miasta wieśniaczki, które wiążą na głowach na kształt turbanów swoje barwne chustki; Żydzi, a zwłaszcza ich kobiety, podobają się nam jeszcze bardziej w swych fantastycznych zawojach, czarnych lub białych, przeplecionych żółtymi, czerwonymi i zielonymi wstążkami. Ten malowniczy chaos barw i kształtów odpowiada dokładnie temu, czego oczekiwałem od stolicy Polski. Do najbardziej barwnych figur sztafażu ulicznego należą żebracy. Tak charakterystycznych, osobliwych twarzy, przedziwnych postaci i ubiorów, jakie widywaliśmy tu na rogach ulic i u wnieścia do kościołów, trudno spotkać nawet na Schodach Hiszpańskich w Rzymie<sup>14</sup>.

Na ruchliwych i wielobarwnych ulicach miasta najmocniej zaintrygowała reportera – przenikliwa **cisza**.

„W przeciwieństwie do ogromu atrakcji wizualnych brak zupełnie wrażeń słuchowych na ożywionych przecież ulicach Warszawy. To ruchliwe polskie miasto rozbrzmiewać winno, tak się przynajmniej wydaje, gwarem i hałasem ulicznym. Tymczasem jest ono przejmująco głuche. Nie rozlega się tu nigdy głośny śpiew spieszących do pracy robotników, okrzyki nie umilają trudu tragarzom i wyrobnikom, brak zupełnie nawoływań przekupniów, a odgłosy targowisk nie przerywają śmiertelnej ciszy, która zdaje się krążyć nad tłumem pośpiesznie zdążających w różnych kierunkach ludzi. (...) To dziwne milczenie i cisza frapuje cudzoziemca. Zadaje sobie on pytanie, czy zawsze tak było, czy cichość ta leży w usposobieniu narodu, czy też należy przypisać ją smutnemu dziedzictwu wieloletniej niewoli i skutkom ostrego reżimu policyjnego. Prawdopodobnie to ostatnie...”<sup>15</sup>.

Każdy podróżny przekraczający miejskie rogatki miał mniejszą lub większą świadomość ówczesnej sytuacji politycznej, nie mógł także nie zauważyć rzucających się w oczy faktów. Był na ziemiach należących do Imperium Rosyjskiego. Po powstaniu styczniowym Królestwo Polskie straciło resztki dawnej autonomii, a Warszawa stała się jednym z miast gubernialnych. W zamku dawnych królów polskich rezydował namiestnik – feldmarszałek hrabia **Fiodor Berg**, jego następcą hrabia **Paweł Kotzebue** musiał zadowolić się już tytułem generała-gubernatora. Społeczeństwo było pod ścisłą kontrolą – z jednej strony cenzury, a z drugiej – garnizonu liczącego około 20 tysięcy żołnierzy i służby policyjnej, wyczulonej na najmniejszy przejaw polskiego patriotyzmu. Na północy „straż nad spokojem miasta”<sup>16</sup> zapewniała Cytadela Aleksandryjska. Celny cios wymierzono w edukację, Szkołę Główną przekształcono (w 1869 roku) w Cesarski Uniwersytet Warszawski, w tym samym roku wprowadzono zakaz używania języka polskiego w szkołach. Od tej pory teatr, liczne publiczne koncerty deklamacyjne i odczyty były dla młodych ludzi jedyną dopuszczalną szkołą żywego ojczyznego języka. Nie tylko szkolnictwo, także całą administrację i sądownictwo przebudowywano na model rosyjski, za-

<sup>14</sup> Fritz Wernicki *opis Warszawy z 1876 roku* [w:] *Sudia warszawskie*, t. VI, s. 313.

<sup>15</sup> Tamże, s. 314.

<sup>16</sup> Tamże, s. 324.

trudniąc rzeszę rosyjskich urzędników i całkowicie zakazując używania tam języka polskiego.

Idąc Krakowskim Przedmieściem w stronę Kolumny Zygmunta, nie można było nie zauważyć pięciu złożonych kopuł soboru prawosławnego Świętej Trójcy przy ul. Długiej przerobionego z dawnego kościoła Pijarów. Na ulicy zwracały uwagę dwujęzyczne szyldy, obowiązujące w mieście od roku 1864 (napisy rosyjskie nie mogły być mniejsze od polskich i należało je umieszczać przed lub nad polskimi), oraz obecna wszędzie francuszczyzna, liczne *café*, *coiffeur* (w ten sposób omijano sprytnie nakaz rosyjsko-polskich szyldów!<sup>17</sup>). Rok dzielono według tzw. starego stylu (zgodnie z kalendarzem juliańskim). Obowiązywał przede wszystkim w administracji; w prasie czy na afiszach podawano podwójne daty np. 1/13 stycznia<sup>18</sup>. Obowiązującą walutą były ruble srebrne (dalej rs) i kopiejki, ale w praktyce wciąż przeliczano je na złote polskie (1 rs równał się mniej więcej 6 złotym). To podwójne oblicze miasta było bez wątpienia jego najwyraźniejszą cechą – Warszawa polska i rusyfikowana, tętniąca życiem i pogrążona w ciszy.

Spacer główną ulicą miasta to okazja do pierwszego spotkania z teatrem. Wśród mijanych wystaw sklepowych szczególne zainteresowanie przechodniów wzbudzały wystawy zakładów fotograficznych (tylko na Krakowskim Przedmieściu było ich aż pięć!<sup>19</sup>), na których rozpoznawano znane twarze aktorek i aktorów Teatrów Warszawskich. Dynamicznie rozwijająca się w XIX wieku **sztuka fotografii** niewątpliwie przyczyniła się do wzmocnienia popularności i utrwalenia sławy legend „epoki gwiazd”<sup>20</sup>.

Przechodząc obok Hotelu Europejskiego, nie sposób nie wspomnieć o **Karolu Beyerze** – w Warszawie postaci legendarnej – nie tylko pionierze fotografii, pod jego skrzydłami rozwijającej się intensywnie od lat czterdziestych, ale także cenionym archeologu, numizmatyku i oddanym Polsce patriocie, który w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych prowadził tutaj znany zakład fotograficzny<sup>21</sup>. W pracowni mistrza Beyera narodziła się „warszawska szkoła fotografii teatralnej”<sup>22</sup>. Beyer wykonał (około roku 1860) jedne z pierwszych fotografii aktorskich, m.in. powszechnie znane zdjęcia Ludwika Panczykowskiego w roli Dyndalskiego oraz Józefa Rychtera w roli Cześnika w *Zemście Aleksandra Fredry*<sup>23</sup>. W latach siedemdziesiątych XIX

<sup>17</sup> Za: S. Kieniewicz, dz.cyt., s. 236.

<sup>18</sup> Tzw. nowy styl (wg kalendarza gregoriańskiego) wyprzedzał tzw. stary styl (wg kalendarza juliańskiego) w latach 1800–1899 o 12 dni. W książce stosuje daty wg nowego stylu.

<sup>19</sup> W latach 1865–1867 w Warszawie działały 23 zakłady fotograficzne. Za: K. Lejko, *Warszawa w obiektywie Konrada Brandla*, Warszawa 1985, s. 19.

<sup>20</sup> Zob. także A. Wanicka, *Inne spojrzenie na „epokę gwiazd”* [w:] *Nowe Historie 1. Ustanawianie historii*, red. A. Adamiecka-Sitek, D. Buchwald, D. Kosiński, Warszawa 2010, s. 157–192.

<sup>21</sup> W pracowni w Hotelu Europejskim Beyer wykonał słynną fotografię „Pięciu poległych” podczas głośnej manifestacji na Krakowskim Przedmieściu 25 II 1861 roku. Za opozycyjną działalność skazano go na zesłanie na Syberię, a jego ogromny majątek skonfiskowano. Kiedy powrócił w roku 1865, angażował się w różne nowe inicjatywy, jednak trapiiony kłopotami finansowymi, zmarł schorowany w 1877 roku. Za: W. Żdźarski, *Historia fotografii warszawskiej*, Warszawa 1974, s. 29.

<sup>22</sup> Zob. E. Makomska, *Wystawa fotografii teatralnej w Warszawie*, „Fotografia” 1960 nr 1.

<sup>23</sup> Tamże.

wieku najpopularniejszym fotografem warszawskim był **Jan Mieczkowski**, który prowadził nowoczesny i elegancki zakład fotograficzny na rogu ulic Miodowej i Senatorskiej. Był on także wielkim admiratorem teatru i interesował się fotografią teatralną. Już w roku 1862 na Wystawie Powszechnej w Londynie otrzymał prestiżowe wyróżnienie za cykl fotografii *Artyści i artystki baletu w główniejszych rolach i strojach ludowych*. To z ujęć w atelier Mieczkowskiego znane są dzisiaj aktorskie portrety z lat 1868–1880, tam najczęściej zastygano w długotrwałych pozach, poddając się żmudnemu procesowi fotografowania<sup>24</sup>. Mieczkowski jest autorem dwóch najbardziej znanych cyklów zdjęć scenicznych – czterech fotografii dokumentujących różne ujęcia sceny z komedii V. Sardou *Safandudy* w mistrzowskim wykonaniu Alojzego Żółkowskiego, Adolfa Ostrowskiego i Wincentego Rapackiego<sup>25</sup> oraz zdjęć Wiktoryny Bakałowiczowej i Romany Popiel w jednoaktowej komedii H. Remy pt. *Grzeszki babuni*. Pojedyncze fotografie z wymienionych komedii zostały wykorzystane w tableau *Artyści dramatu warszawskiego*<sup>26</sup>, które dołączono jako dodatek do gazety teatralnej – wydawanej przez samego fotografa pod nazwą „Kurier Poranny i Antrakt”<sup>27</sup>.

W tym miejscu warto zauważyć, że popularność fotografii (w tym interesujących nas wizerunków aktorskich) upowszechniały z kolei czasopisma ilustrowane, które korzystając z techniki drzeworytu sztorcowego, wykorzystywały fotografię jako wzór<sup>28</sup>. Słynne zdjęcie tercetu warszawskich aktorów z przedstawienia *Safandudy* zawdzięcza swoje powstanie inicjatywie „Tygodnika Ilustrowanego”. 7 maja 1870 roku ponad trzy tysiące prenumeratorów popularnego czasopisma, otwierając nr 123, mogło zobaczyć przepiękny drzeworyt, wykonany podług fotografii, z takim wyjaśnieniem:

„Nadmienić nam wypada, że redakcja »Tygodnika Ilustrowanego« uprosiła artystów (...), aby umyślnie i wyłącznie dla użytku jej pisma fotografować się kazali w zakładzie p. Mieczkowskiego, że artyści ze względu na stosunki osobiste, łączące ich z redakcją, uprzejmego współdziałania w tej mierze nie odmówili”<sup>29</sup>.

Drugim ilustrowanym tygodnikiem kulturalnym, wysoko cenionym za artystyczną wartość szaty graficznej, były „Kłosa”, których kierownikiem artystycznym

<sup>24</sup> Do popularnych w latach 1868–1880 zakładów fotograficznych, gdzie najczęściej fotografowali się aktorki i aktorzy, należały także: atelier Mieczysława Fajansa na Krakowskim Przedmieściu, Konrada Brandla na Nowym Świecie czy Aleksandra Karoliego przy ul. Długiej. Warto dodać, że Karoli, od roku 1874 także pomocnik przy oświetleniu w Teatrach Warszawskich, został wyłącznym fotografem artystów w rolach kostiumowych. W roku 1882 razem z Maurycym Puschem założył przy ul. Miodowej zakład „Karoli i Pusch – fotografia teatrów rządowych”. Za: W. Żdżarski, dz.cyt., s. 112.

<sup>25</sup> Wszystkie fotografie zostały opublikowane w *Nowe Historie I...*

<sup>26</sup> Zob. rozdział 4. *Zespół dramatu i komedii*, s. 79.

<sup>27</sup> Czasopismo poświęcone „działalności teatrów i piśmiennictwu teatralnemu” ukazywało się codziennie od 1 czerwca 1876 do marca 1877 roku. Za: Z. Kmiecik, *Prasa warszawska w okresie pozytywizmu (1864–1885)*, Warszawa 1971. Kantor główny i ekspedycja czasopisma mieściły się przy ul. Miodowej nr 496, w zakładzie fotograficznym J. Mieczkowskiego.

<sup>28</sup> Zob. W. Żdżarski, s. 71.

<sup>29</sup> Scena z „*Safandulów*” komedii Wiktora Sardou, „Tygodnik Ilustrowany” 1870 nr 123.

był Marcin Olszyński, fotograf (właściciel atelier Prim przy ul. Senatorskiej), najlepszy uczeń Beyera, popularny w środowisku malarzy i ludzi teatru. W pracowniach drzeworytniczych działających przy czasopismach pracowało wielu malarzy i grafików, m.in. Wojciech Gerson, Juliusz Kossak, Aleksander Lesser, którzy pozostawali w bliskich kontaktach z Teatrami Warszawskimi.

Kontynuując spacer, trzeba wspomnieć o licznych skwerkach i parkach, które były upragnionym wytchnieniem od ruchu ulicznego, a także oczyszczającym filtrem dla miasta pozbawionego kanalizacji. Wernick pisał:

„Niespodziankę dla nas, w tym osobliwym mieście stanowi ogromna ilość zieleni, tak w postaci dużych założeń parkowych, jak i licznych niewielkich skwerków w centrum miasta. Kto chciałby pozbyć się przeświadczenia, iż Słowianie nie mają zrozumienia i zamiłowania dla zdobnictwa roślinnego, dla lasów i drzew, winien koniecznie zwiedzić Warszawę. Nie myślę w tej chwili nawet o Ogrodzie Saskim, jednym z największych i najpiękniejszych parków w samym centrum tej europejskiej stolicy, lecz o tym, iż spoglądając ku wylotowi jakiegokolwiek dłuższej ulicy, trafia się za każdym razem na wyspy zieleni, na klomby i grupy drzew i krzewów. (...) Wszędzie, gdzie tylko pozwala na to szerokość ulicy, ciągną się wysokie szpalery drzew i krzewów, lip, bzu i akacji oraz starannie wypielegnowane trawniki i rabaty kwiatów”<sup>30</sup>.

Kierując się teatralnym tropem, należy zaglądnąć do ulubionego miejsca spacerów warszawian – **Ogrodu Saskiego**.

„Już wcześniej rano wspaniała muzyka koncertowa wabi publiczność do zachodniej jego części, gdzie w hali kolumnowej w stylu rzymskim, wzniesionej w specjalnych Zakładach Wód Mineralnych, wydaje się wodę leczniczą. Oferowana za darmo poranna muzyka uprzyjemnia przechadzki, nie tylko zażywającym wodnej kuracji, lecz całej odwiedzającej park publiczności”<sup>31</sup>.

Wszyscy bywalcy Ogrodu wiedzieli dobrze, komu zawdzięczają przyjemności muzyczne – jednej z najbardziej znanych postaci w Warszawie, kompozytorowi i dyrygentowi orkiestry muzyki antraktovej Teatru Rozmaitości – **Leopoldowi Lewandowskiemu**. To jego orkiestra była także „atrakcją przy tzw. wodach mineralnych w Ogrodzie Saskim i miała markę pierwszego w stolicy zespołu muzycznego (poza operą oczywiście); niemało przyczyniła się też do frekwencji w Rozmaitościach. W karnawale nie było balu w żadnym arystokratycznym domu bez orkiestry Lewandowskiego” – wspominał po latach aktor Paweł Owerłło<sup>32</sup>.

Ogród Saski, choć położony w samym centrum miasta, obok ruchliwych ulic oraz miejsca targowego – placu Żelaznego i „dozwolony zasadniczo wszelkiej publiczności”<sup>33</sup>, był chronioną oazą spokoju i wytchnienia. Zamykano go na noc, a w ciągu dnia wejścia pilnowali strażnicy, wpuszczając tylko ubranych „po europejsku” mieszkańców, a zakazując wejścia biedakom, ludności żydowskiej oraz „niosącym ciężkie pakunki i tym, których powierzchowność zdradza przynależność do służby domowej lub stanu robotniczego” – na co bezustannie narzekano,

<sup>30</sup> Fritza Wernicka opis Warszawy z 1876 roku [w:] *Sudia warszawskie*, t. VI, s. 308.

<sup>31</sup> Tamże, s. 320.

<sup>32</sup> P. Owerłło, *Z tamtej strony rampy*, Kraków 1957, s. 246.

<sup>33</sup> Fritza Wernicka opis Warszawy z 1876 roku [w:] *Sudia warszawskie*, t. VI, s. 321.

nie mogąc korzystać z krótszej drogi przez Ogród. Specyficzna atmosfera, którą tworzyły „dźwięki muzyki, szmer fontanny, tłum pięknie i elegancko odzianych spacerowiczów, nadaje tej promenadzie wygląd modnego uzdrowiska” – pisał Wernick<sup>34</sup>.

Wybierając lokalizację nowej sceny rządowej, trudno było sobie wyobrazić dogodniejsze (ze względu na bliskość placu Teatralnego) i urokliwsze miejsce niż przestrzeń Ogrodu Saskiego od strony ulicy Niecałej, gdzie w czerwcu 1870 roku otwarto **Teatr Letni**. Odtąd przez cztery miesiące w roku (od czerwca do września) wieczorami gościła tutaj także publiczność teatralna, spędzając na świeżym powietrzu wszystkie antrakty. Proponuję ominąć drewniany budynek teatru – opis wnętrza zostawiam na później – i zrobić krótką przerwę w celu zastanowienia się nad charakterem życia publicznego stolicy.

Najlepszym miejscem odpoczynku były **cukiernie** – najpopularniejsze lokale w Warszawie, pełne gości „od wczesnego rana do późnych godzin wieczornych”. Wernick zauważył, że cukiernie

„...zastępują warszawiakowi jednocześnie czytelnię, restaurację, miejsce spotkań i salę białardową. Jest ich niezmiernie wiele, są różnego rodzaju, mają różnorodny charakter i postawione są na różnym poziomie – wytworne i niepretensjonalne, ciasne i obszerne, a wszystkie cieszą się powodzeniem i frekwencją. (...) Są bogato zaopatrzone w czasopisma periodyczne, które jak magnes przyciągają stałych bywalców”<sup>35</sup>.

Mój wybór padł na znaną cukiernię o nazwie „Saska” (róg ul. Królewskiej i Marszałkowskiej), jedną z najstarszych w mieście, w latach siedemdziesiątych prowadzoną przez braci Semadeni, najpierw Józefa, a następnie Antonia, cenionych w Warszawie cukierników. Ze względu na bliskość teatru oraz licznych redakcji czasopism gromadził się tutaj przede wszystkim świat artystyczno-literacki. W menu: „sławne migdałowe i orzechowe babeczki, płaskie, lekko przyrumienione, bez lukru i nadzienia”, „rozpływające się w ustach herbatniki”, „różnego kształtu i smaku – migdałowe *petits-four*”, a do picia „firmowa oranżada z plasterkiem pomarańczy”<sup>36</sup>.

W społeczeństwie warszawskim, niezwykle zróżnicowanym pod względem narodowościowym i klasowym<sup>37</sup>, istniała grupa uczestnicząca w życiu publicznym miasta i nadająca mu charakterystyczny ton, nazywana powszechnie – **towarzystwem warszawskim**. Kto do niego należał?

„Do towarzystwa należy każda i każdy, kto ma dobre wychowanie i wybitniejsze stanowisko społeczne; człowiekiem towarzystwa może być równie dobrze hrabia, książę i baron, i szlachcic, jak i inżynier, adwokat, dziennikarz, lekarz, artysta, ziemianin itp., jeśli warunki salonowe posiada, ma pewną osobistą wartość, towarzyskie przymioty i dobrą reputację”<sup>38</sup>.

<sup>34</sup> Tamże. Por. także S. Kieniewicz, dz.cyt., s. 209.

<sup>35</sup> Fritza Wernicka opis Warszawy z 1876 roku [w:] *Sudia warszawskie*, t. VI, s. 335.

<sup>36</sup> W. Herbaczyński, *W dawnych cukierniach i kawiarniach warszawskich*, Warszawa 2005, s. 97.

<sup>37</sup> Zob. *Podziały społeczne i warunki bytu* [w:] S. Kieniewicz, *Warszawa w latach 1795–1914*, s. 242–252.

<sup>38</sup> A. Zaleski, dz.cyt., s. 218.

Otwartość grupy była podstawową cechą odróżniającą życie towarzyskie stolicy od Krakowa i Lwowa.

Znany publicysta Antoni Zaleski tłumaczy:

„Podczas gdy pojęcie *tout Cracovie* i *tout Léopol* ogranicza się prawie wyłącznie na arystokracji i tych, co z nią w zażyłszych pozostają stosunkach, *tout Varsovie* nie będzie tam, gdzie się same tylko mitry i korony zbiorą. Jeżeli się u nas mówi, że na jakimś balu, koncercie, teatrze lub wyścigach była »cała Warszawa«, to znaczy, że widziano tam i historyczne nazwiska, i finanse, i wielki przemysł, i obywatelstwo wiejskie, sfery adwokackie, literackie, artystyczne, lekarskie itd., słowem wszystko, co miasto posiada wybitniejszego i zamożniejszego”<sup>39</sup>.

Wacław Szymanowski nazwał „towarzystwo” bardzo trafnie – „miejskim staniem”, podzielonym na bardzo wiele różnych „kółek”, ale połączonym współuczestnictwem w życiu publicznym miasta<sup>40</sup>. Zróżnicowany skład „towarzystwa” bardzo dobrze oddają uczestnicy sławnych wtorków w salonie państwa Chłapowskich, którzy gościli hrabiego Przeździeckiego, przedstawicieli prasy – m.in. Władysława Bogusławskiego, Aleksandra Świętochowskiego, Henryka Sienkiewicza, Edwarda Leo – i artystów malarzy: Józefa Chełmońskiego, Stanisława Witkiewicza i Adama Chmielowskiego<sup>41</sup>.

Każdy przyjezdny mógł bez trudu, tylko za pomocą przewodnika, zorientować się, że Teatry Warszawskie zajmowały najważniejsze miejsce w życiu towarzyskim warszawian, umiejscowione – co znamienne – albo w „Dziale Sztuk Pięknych” (przed Warszawskim Konserwatorium Muzycznym, Warszawskim Towarzystwem Muzycznym i Towarzystwem Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskim)<sup>42</sup>, albo w „miejscach publicznych zabaw i rozrywek”<sup>43</sup>, zawsze na pierwszej pozycji. Oprócz scen rządowych oraz innych widowisk o charakterze teatralnym, życie towarzyskie warszawian toczyło się na koncertach, balach i odczytach – w ścisłym centrum – między Nowym Światem i Krakowskim Przedmieściem a Ogrodem Saskim i placem Teatralnym. Przedstawiciele arystokracji i bogatego mieszczaństwa spędzali czas w dwóch resursach (Obywatelskiej – na Krakowskim Przedmieściu i Kupieckiej przy ul. Senatorskiej), rosyjscy oficerowie w ekskluzywnych klubach – Myśliwskim, przy ul. Królewskiej (gdzie prezesem honorowym był namiestnik Królestwa Berg) lub w Klubie Ruskim na Nowym Świecie (gdzie często bywał **Sergiusz Muchanow**), a niemieccy mieszczaństwo w Towarzystwie „Harmonia”. Melomani byli członkami założonego w roku 1871 Towarzystwa Muzycznego, mieszczącego się początkowo w Salach Redutowych Teatru Wielkiego (warto podkreślić, że to **Maria**

<sup>39</sup> Tamże, s. 219.

<sup>40</sup> W. Szymanowski, *Życie w Warszawie* [w:] F. Fryze, I. Chodorowicz, *Przewodnik po Warszawie*, s. 118.

<sup>41</sup> Zob. H. Modrzejewska, *Wspomnienia i wrażenia*, Kraków 1957, s. 238–245. O warszawskich adresach Heleny Modrzejewskiej pisał Z. Raszewski. Zob. *Modrzejewska – Warszawianka* [w:] Z. Raszewski, *Weryfikacja czarodzieja*, Wrocław 1998, s. 75–84.

<sup>42</sup> Zob. W. Szymanowski, *Dział sztuk pięknych* [w:] F. Fryze, I. Chodorowicz, dz.cyt., s. 324–345.

<sup>43</sup> Zob. *Teatra, oraz inne miejsca publicznych zabaw i rozrywek* [w:] W. Gomulicki, *Ilustrowany przewodnik po Warszawie*, s. 129–143. Zob. także: Aneks pkt I. Strona z *Przewodnika* z roku 1880 – „Gdzie się bawić latem, a gdzie zimą?”, s. 275.

**Kalergis Muchanow** „przyczyniła się wybitnie” do założenia Towarzystwa i wystąpiła na inauguracyjnym koncercie, mistrzowsko grając Szopena<sup>44</sup>, a pierwszym prezesem został Sergiusz Muchanow). Popularne koncerty i zabawy organizowano także w ulubionym przez warszawiaków miejscu – Dolinie Szwajcarskiej przy Alejach Ujazdowskich, co wiązało się jednak z daleką wyprawą dorożkami lub saniami. Tak „daleko” wybierano się także latem do Łazienek – gdzie przy dobrej pogodzie wielką popularnością cieszyły się przedstawienia w Teatrze na Wyspie – oraz na Pola Mokotowskie – aby uczestniczyć w wyścigach konnych.

Najwyższa pora skoncentrować się na **widowiskach teatralnych**. Proponuję zajrzeć ponownie do przewodnika:

„Warszawa posiada pięć Teatrów Rządowych, kilka teatrzyków letnich prywatnych, teatrzyk Towarzystwa Dobroczynności, Teatr Hecy, zwany Teatrem Rappo i Cyrk”<sup>45</sup>.

Warto zwrócić uwagę na specyficzną relację scen rządowych i pozostałych widowisk:

„Wszystkie teatry rządowe są pod bezpośrednim zwierzchnictwem jednej Dyrekcji, na czele której stoi radca stanu szambelan Sergiusz Muchanow. Inne teatry, aczkolwiek są własnością prywatnych przedsiębiorców, mogą dawać przedstawienia tylko za pozwoleniem Dyrekcji Rządowych Teatrów, znajdują się pod jej kontrolą i są obowiązane płacić na jej rzecz szóstą część dochodu brutto, którą po każdym przedstawieniu przedsiębiorcy składają na ręce ustanowionych w tym celu przez komisję rządową władzę kontrolerów”<sup>46</sup>.

Zgodnie z rozporządzeniem obowiązującym od 1826 roku<sup>47</sup>, ówczesny Teatr Narodowy, a następnie – Teatry Warszawskie – posiadając monopol na widowiska teatralne, pobierały tzw. podatek widowiskowy, który w latach 1868–1880 – o czym będzie mowa w dalszych rozdziałach – zaczął stanowić znaczny procent w budżecie teatralnym.

Dodatkowo, scena dramatyczna Teatrów Warszawskich pełniła wyjątkową rolę, której świadomi byli wszyscy Polacy i która nie umknęła także podróżującemu reporterowi:

„Warszawa posiada wystawny budynek teatralny, w którym największą przestrzeń zajmuje scena dla opery i baletu. Sztuki dramatyczne posiadają w bocznym skrzydle osobne pomieszczenie. Scena jest jedynym miejscem publicznym tolerowanym przez rząd zaborczy, gdzie kultuwyje się polską mowę, jedyną katedrą języka i literatury polskiej popieraną oficjalnie przez państwo”<sup>48</sup>.

<sup>44</sup> Za: S. Szenic, *Maria Kalergis*, Warszawa 1863, s. 416.

<sup>45</sup> W. Szymanowski, *Teatra Warszawskie* [w:] F. Fryze, I. Chodorowicz, *Przewodnik po Warszawie*, s. 324–325.

<sup>46</sup> Tamże.

<sup>47</sup> Zob. M. Krywoszejew, *Ustrój teatrów w Polsce i ich samowystarczalność (1765–1934)*, Warszawa 1935, s. 45.

<sup>48</sup> *Fritza Wernicka opis Warszawy z 1876 roku* [w:] *Studia warszawskie*, t. IX, s. 329.

Kolejnym punktem trasy będzie prezentacja konkurencji rządowej sceny dramatycznej, a więc przyjrzenie się działalności letnich teatrzyków prywatnych, cyrku oraz teatrzyku Towarzystwa Dobroczynności. Świadomie rezygnuję z wizyty w Teatrze Rappo (na rogu ulic Włodzimierskiej i Hrabiego Berga) – zgodnie z informacją w przewodniku, to miejsce przeznaczone głównie „dla menażerii, figur woskowych, sztuk magicznych i niezwykłych okazów”<sup>49</sup>.

## LETNIE TEATRZYKI PRYWATNE

Kiedy pod koniec kwietnia 1868 roku Sergiusz Muchanow obejmował stanowisko prezesa Dyrekcji, rozpoczynała się historia nowego zjawiska, które na stałe odmieniło krajobraz Warszawy. Mówiono: „Stało się specjalnością lata, że do wszystkich przyjemności tej pory roku Warszawa ma jedną przyjemność więcej: ma teatrzyki ogródkowe”<sup>50</sup>. Dzieje teatrzyków ogródkowych, których najbujniejsze lata przypadają dokładnie na okres 1868–1880, nie tylko zmieniły charakter miasta, lecz także... Teatrów Warszawskich.

Dynamiczny rozwój Warszawy datujący się na lata popowstaniowe stwarzał zapotrzebowanie na ogromną liczbę pracowników fizycznych, robotników, rzemieślników i służby. Według statystyk, w roku 1869 stanowili oni 60% wszystkich zawodowo czynnych mieszkańców miasta<sup>51</sup>. Ich ulubioną rozrywką były zabawy w Ujazdowie i na Saskiej Kępie, a najchętniej spożywanym napojem już od lat czterdziestych – piwo, sprzedawane letnią porą w ogródkach położonych przy restauracjach, do których, w celu umilenia konsumpcji, przedsiębiorcy angażowali zagranicznych śpiewaków, tancerzy oraz trupy teatralne.

Przełom nastąpił w kwietniu 1868 roku, kiedy właściciel Tivoli – jednego z takich ogródków przy ul. Królewskiej – złożył podanie do magistratu o zgodę na występy teatralne polskiego zespołu prowincjonalnego<sup>52</sup>.

Dokładnie 27 kwietnia 1868 roku Sergiusz Muchanow otrzymał nominację na prezesa Dyrekcji Rządowej Teatrów. Można więc przypuszczać, że zgoda uzyskana przez właściciela Tivoli była jedną z pierwszych decyzji prezesa, co sugeruje Józef Szczublewski, wspominając, że to Muchanow „wyjednał u namiestnika koncesję na występy polskich zespołów prowincjonalnych na terenie Warszawy”<sup>53</sup>.

Zgoda na występy miała przede wszystkim wymiar praktyczny – powiększała dochód teatru o podatek widowiskowy. Prawdopodobne „ojcostwo” Muchanowa

<sup>49</sup> W. Szymanowski, *Teatra Warszawskie* [w:] F. Fryze, I. Chodorowicz, *Przewodnik po Warszawie*, s. 325.

<sup>50</sup> „Kurier Warszawski” 1879 nr 120.

<sup>51</sup> Zob. S. Kieniewicz, dz.cyt., s. 247.

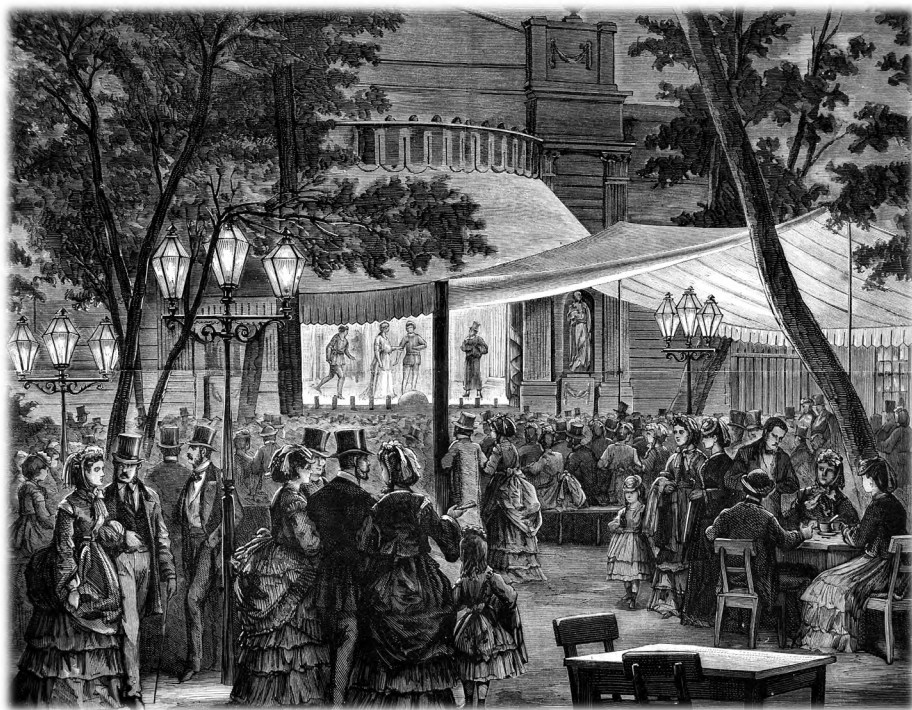
<sup>52</sup> Zob. W. Filler, *Melpomena i piwo*, Warszawa 1960, s. 21.

<sup>53</sup> J. Szczublewski, *Wielki i smutny teatr warszawski...*, s. 22. To przypuszczenie nie jest poparte żadnymi znanymi dokumentami. Pozostaje mieć nadzieję, że przyszła historia teatrzyków ogródkowych przybliży sprawę zgody na występy polskich towarzystw prowincjonalnych na terenie Warszawy.



pozostawało w ukryciu, a mianem „ojca teatrów ogródkowych”<sup>54</sup> ochrzczono Jana Russanowskiego, który 30 maja 1868 roku dał pierwsze przedstawienie w teatrzyku Tivoli (il. 1), tym samym rozpoczynając coroczne występy polskich trup prowincjonalnych.

Początkowo uzyskana zgoda dotyczyła przedstawień jednoaktowych, dopiero w 1871 roku<sup>55</sup> uzyskano pozwolenie na przedstawienia pełnospektaklowe i odtąd rozpoczął się dynamiczny rozwój teatrzyków. Do najpopularniejszych należały: Tivoli (najpierw przy placu Zielonym, a następnie przy ul. Królewskiej), Alhambra przy ul. Miodowej, Eldorado przy ul. Długiej i Belle Vue przy ul. Chmielnej<sup>56</sup>. Właścicielami ogródków byli restauratorzy, którzy czerpali zyski z konsumpcji w czasie długich antraktów, dorabiając się olbrzymich majątków. To oni raz w roku zawierali z dyrektorami trup kontrakty na występy. Stąd charakterystyczna zmienność lokalizacji różnych towarzystw. Zjawisko dobrze ilustrują dwa najpopularniejsze zespoły



Il. 1. Teatrzyk Tivoli

źródło: „Kłosy” 1871 nr 319

<sup>54</sup> Za: „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1885 nr 100. J. Russanowskiego nazywano także „Kolumbem teatrzyków ogródkowych”. Zob. *Pokłosie*, „Kłosy” 1874 nr 478.

<sup>55</sup> Zob. „Kurier Warszawski” 1871 nr 122.

<sup>56</sup> E. Szwankowski wymienia 20 teatrzyków działających do roku 1876. Zob. E. Szwankowski, *Warszawskie teatry ogródkowe* [w:] tegoż, *Teatry Warszawy w latach 1765–1918*, Warszawa 1979, s. 141.

prowinjonalne, prowadzone przez cenionych dyrektorów (pozostających z sobą w zaciętej konkurencji) – Anastazego Trapszo i Karola Doroszyńskiego. Zespół Trapszy w roku 1871 i 1872 występował w Tivoli (w 1872 roku równolegle także w Alhambrze), w 1873 i 1874 tylko w Alhambrze, a w 1876 – w Eldorado, rok później natomiast ponownie w Alhambrze. Dyrektor Doroszyński rozpoczął występy w 1876 w Tivoli, w roku 1877 występował w Belle Vue, w 1878 w Alhambrze, natomiast od 1879 do 1881 roku w Eldorado.

Od początku przyjął się stały termin pobytu zespołów – od połowy czerwca do połowy września – oraz zwyczaj dawania pierwszych przedstawień na cele charytatywne. Przyjazd „ogródków” w czerwcu wpisywał się w tzw. zielony karnawał, trwający w Warszawie przez cały czerwiec, kiedy miasto zapełniali goście jarmarku „na wełnę” oraz wyścigów konnych.

Początkowo teatrzyki ogródkowe cieszyły się przychylnością prasy, widziano w nich nie tylko rozrywkę, ale przede wszystkim szkołę nowej publiczności. „Są jak gdyby pomocniczymi filiami dwóch teatrów warszawskich – tłumaczył Szymanowski. Przygotowują one publiczność tutejszą do wrażeń, jakie sztuka wywołuje, i rozprzestrzeniają pomiędzy nimi coraz bardziej lubownictwo przedstawień teatralnych”<sup>57</sup>. Rozumiano także, że sztuka dramatyczna wystawiana przed polską publicznością powiększa liczbę miejsc, w których publicznie słuchano języka polskiego. Wydaje się, że nikt nie przypuszczał, iż na tak dużą skalę rozwinie się zjawisko „kultury ogródkowej” i że dyrektorzy trup prowincjonalnych nie tylko nie zechcą pełnić „pomocniczej roli” w stosunku do sceny rządowej, przygotowując do „wrażeń, jakie sztuka wywołuje”, ale sami tę sztukę zechcą tworzyć i, co więcej – konkurować z Teatrami Warszawskimi.

Przyglądając się działalności teatrzyków ogródkowych w ciągu dwunastu lat, dostrzec można zadziwiającą ich transformację – otóż z prowizorycznych scenek pod gołym niebem, z widownią w formie prostych ławek, gdzie publiczność płaciła 10 kopiejek za wejście (5 kopiejek za bilet dziecięcy), przekształcały się one w wygodne, drewniane, eleganckie, zadaszone teatry z obszerną sceną i orkiestrą, z widownią od 1000 nawet do 2000 miejsc, o zróżnicowanych cenach biletów, od 15 kopiejek (za wejście) po 1 rs. za miejsce w I rzędzie krzeseł lub w łoży. Pod koniec lat siedemdziesiątych za największy i najbardziej elegancki teatr (nie teatrzyk!) uchodził Belle Vue, na Chmielnej pod numerem 5, ...o kilka kroków zaledwie od Nowego Świata (il. 2).

„W ogródku zarosłym *prawdziwymi* drzewami i oddzielonym od zgiełku ulicznego dużym dziedzińcem wznosi się tu elegancki budynek na smukłych kolumnach, z boków otwarty, a u góry nakryty drewnianym, misternie ornamentowanym daszkiem. Scena obszerniejsza niż gdziekolwiek pozwala na wystawienie sztuk większego zakroju”

– informuje przewodnik<sup>58</sup>.

<sup>57</sup> F. Fryze, dz.cyt., s. 130.

<sup>58</sup> W. Gomulicki, dz.cyt., s. 138.



Il. 2. Teatr Belle Vue

źródło: „Tygodnik Ilustrowany” 1877  
nr 88

Najlepsze lata teatrzyków przypadały na połowę lat siedemdziesiątych, co miało ścisły związek z rozwojem polskiej dramaturgii.

„Precz! Precz! Wszystkie smutki,  
Witajcie ogródki!  
W was mieszka radość prawdziwa,  
Rozkoszy huk!  
W was źródło nowych sztuk.  
(I handel piwa).  
(...)  
Tam się ukaże wiele razy  
*Pan Damazy*,  
Grymaśnik co w Rozmaitości  
Nie zagości”<sup>59</sup>

– nucono w roku 1878.

Polskie komedie zapewniały frekwencyjny sukces i przynosiły najwyższy dochód. Na warszawskich scenach ogródkowych odbyło się wiele prapremier utworów, „które weszły potem do klasyki dramaturgii polskiej XIX wieku (np. Michała

<sup>59</sup> „Mucha” 1878 nr 24.

Bałuckiego, Józefa Blizińskiego)”<sup>60</sup>. Z „ogródków” trafiały do repertuaru teatrów rządowych oraz pozostałych scen polskich, np. w teatrze krakowskim regularną praktykę korzystania z polskiego repertuaru „ogródkowego” rozpoczął w roku 1875 Stanisław Koźmian<sup>61</sup>.

Oprócz sztuk polskich dyrektorzy teatrzyków sięgali również do klasyki w postaci tragedii Williama Szekspira i sporadycznie Fryderyka Schillera oraz wyższej komedii francuskiej, reprezentowanej przez Émile’a Augiera, Victoriena Sardou i Aleksandra Dumasa. Jednak chlebem powszednim „ogródków” były farsy i francuskie operetki autorstwa – najpopularniejszego w tamtych czasach – Józefa Offenbacha.

Od zamknięcia Szkoły Dramatycznej w Warszawie w roku 1868, zespół prowincjonalny stawał się szkołą teatralną dla nowego pokolenia aktorów. Tutaj niekiedy debiutowali przyszli członkowie Teatrów Warszawskich, m.in. Władysław Zaręba, Helena Marcello, Władysław Holtzman. Tu przybywali dyrektorzy teatrów w celu rekrutacji młodych talentów (przybycie Stanisława Koźmiana ogłaszały gazety!<sup>62</sup>).

Chcąc jak najlepiej wykorzystać czteromiesięczną działalność, wystawiając szybko i często, teatrzyki ogródkowe wykreowały, nieznaną w takiej skali przed rokiem 1868 – modę na **nowość**. Nowość stała się magicznym słowem przyciągającym publiczność do teatru, nowość stała się pryzmatem, przez który poddawano ocenie repertuar Teatrów Warszawskich przez cztery miesiące w roku, oraz najczęstszym argumentem przeciw „ospałości” sceny rządowej. Jednak w miarę jak rozrywka przybierała coraz bardziej masowy charakter, krytycy widzieli w nowym zjawisku coraz więcej niebezpieczeństw. Apogeum nastąpiło w roku 1880, kiedy obwieszczono: „Teatry ogródkowe spadły na poziom, z którego już się nie podniosą”<sup>63</sup>. Zaczęto narzekać na psucie publiczności, która ogląda przedstawienia przygotowane w tydzień, grane przez aktorów – wychowanków trup prowincjonalnych, a także specyficzną ogródkową obyczajowość. Wyrazem powszechnej opinii niech będą słowa Stanisława Koźmiana, wypowiedziane latem 1880 roku:

„Ich racją bytu było zasilanie przez Warszawę teatrów prowincjonalnych, ukazywanie nowych talentów, którymi by się mogły zasilac większe teatry, nareszcie obudzenie z letargu rządowych scen, zwłaszcza pod względem repertuaru i sztuk oryginalnych. Była chwila, że te teatrzyki były obiecującymi, zwłaszcza pod tymi względami, aczkolwiek same nigdy nie miały racji bytu estetycznego. Zawsze tam aktorzy grali, jak Hamlet odradza swoim, aby nie grali (...). Dziś upadek tych teatrzyków jest widoczny; z nicości artystycznej zrodzić się mogła tylko nicość, toteż nie są one dziś w stanie dostarczyć cokolwiek większym teatrom, wpadły w pospolitość zupełną, grywają niezabawne farsy i śpiewają fałszywe operetki; tracą z każdym

<sup>60</sup> J. Michalik, *Dzieje teatru krakowskiego w latach 1865–1893. Instytucja artystyczna*, Kraków 2004, s. 170.

<sup>61</sup> Zob. tamże.

<sup>62</sup> „Podobno p. Koźmian dyrektor Teatru Krakowskiego przyjedzie do Warszawy na przegląd artystyczny. Znakomitości ogródkowe to dla was żniwo!” – donosił „Kurier”. Zob. „Kurier Warszawski” 1876 nr 159, s. 2; zob. także „Kurier Warszawski” 1877 nr 187, s. 3.

<sup>63</sup> *Pokłosie*, „Kłosy” 1880 nr 787.

rokiem racę bytu i potrzebowałyby radykalnej reformy, aby odpowiedzieć zadaniu swojemu, nieobojętnemu tak na prowincji, jak i w Warszawie”<sup>64</sup>.

Można się zastanowić, czy to nie teatrzyki ogródkowe wykreowały powszechne wyobrażenie sztuki teatru w XIX wieku, z pośpiesznie przygotowanymi przedstawieniami i aktorami grającymi z obowiązkowymi wypowiedziami suflera?

## CYRK SALOMONSKIEGO

Gościł regularnie w Warszawie od roku 1872, zazwyczaj między marcem a czerwcem. Jego działalności należy się przyglądnąć z czujniejszą uwagą, ponieważ szczególnie od roku 1875 stał się poważnym rywalem w walce o względy warszawskiej publiczności (il. 3).



Il. 3. Przed Cyrkiem Salomońskiego

źródło: „Mucha” 1878 nr 14

„B.: Jak wam się zdaje, czy u Salomońskiego ciągle będzie taki tłok?

P.: Ciągle nie, ale póty przynajmniej, póki ogródki nie przyjadą.

B.: Jeśli tak, to cyrk zrobi ogromną konkurencję naszemu teatrowi.

S.: Naturalnie, mieliśmy już tego dowód na pustkach, podczas pierwszego przedstawienia *Sylwii*<sup>65</sup>. (...)”<sup>66</sup>.

<sup>64</sup> S. Koźmian, *Teatr. Wybór pism*, t. I, oprac. J. Got, Kraków 1959, s. 108.

<sup>65</sup> *Sylwia*, tragedia w 5 aktach, S.H. von Mosenthala.

<sup>66</sup> Dialog Bonifacego, Pankracego i Serwacego, czyli trzech panów w melonikach, z obowiązkowymi laseczkami, którzy na łamach „Muchy” omawiali aktualności z życia Warszawy. Zob. „Mucha” 1878 nr 14. Zob. także K. Beylin, *Jeden rok z życia Warszawy 1875*, Warszawa 1959, s. 158.

Dyrektor cyrku – Albert Salomoński, Polak (syn murarza z Włocławka, w późniejszych latach słynnego woltyżera), po trzech latach grania w prowizorycznym budynku przy ul. Włodzimierskiej (dzisiejszej Czackiego), doczekał się otwarcia w tym samym miejscu, nowego, stałego cyrku.

„Gmach był drewniany, lecz elegancki; burty łóż pokrywał karmazynowy aksamit, gazowe żyrandole oświetlały »marmurową« balustradę, zdobną w wieńce i heraldyczne godła. Orkiestra koncertowała na godzinę przed rozpoczęciem spektaklu, bufet był czynny przez cały dzień”<sup>67</sup>.

Zespół liczył, oprócz żony i synka około 100 osób, wśród których można wymienić: „trzyńście ślicznych amazońek, trzynastu brawurowych woltyżerów, ośmiu prześmiesznych klaunów, a w cyrkowej menażerii: sześćdziesiąt sześć koni, dwa muły, dwa jelenie, dwie małpy (z czasem dwa słonie i sześć lwów)”<sup>68</sup>. Salomoński, idąc za europejskim przykładem, zrezygnował z dotychczasowej praktyki pełnospektaklowych popisów artystów jednej specjalności, wprowadził program, zbudowany z kilku (około 10) części składających się na jedną artystyczną całość.

Cyrk Salomońskiego nie był popularną „hecą”, budą jarmarczną, lecz eleganckim i nowoczesnym budynkiem z widownią na prawie 2000 miejsc. Posiadał orkiestrę i bufet, abonamentową publiczność, a w łóżach zasiadali młodzieńcy wielbiący cyrkowe gwiazdy. W roku 1879 w „Kurierze Warszawskim” dziwiono się: „Co się dzieje? Co się dzieje? Pannom w cyrku koziołkującym podawane są bukiety i wieńce!”<sup>69</sup>. Zakład fotograficzny Mieczkowskiego przygotował album dla wielbicieli uciech cyrkowych, w którym „woltyżerki, woltyżerowie, gimnastycy, zabawni clauuni znajdują się w całym komplecie i zupełnej podobieźnie”<sup>70</sup>.

Gdy z początkiem czerwca trupa Salomońskiego wyruszała w objazd, budynek wynajmowano m.in. na przedstawienia o charakterze dobroczynnym, w których uczestniczyli także artyści dramatyczni Teatrów Warszawskich. Na estradzie ustawionej na arenie cyrkowej dwutysięczna publiczność oklaskiwała m.in. Alojzego Żółkowskiego, Romanę Popiel i Alojzego Stolpego w komedyjce Victora Bernarda *Zięć pułkownika*, a także Aleksandrę Rakiewiczową i Michała Chomińskiego w jednoaktowej komedii w adaptacji Teodora Hertza *Po balu*, obu granych na koncercie dla pogrzelców z Pułtusa 8 sierpnia 1875 roku<sup>71</sup>.

Kolejnym miejscem na teatralnej mapie miasta było **Warszawskie Towarzystwo Dobroczynności** (WTD), mieszczące się na Krakowskim Przedmieściu w dawnym gmachu klasztoru i kościoła Panien Karmelitanek z charakterystycznymi dwiema facjatkami zakończonymi krzyżami, z widocznym na gzymsie frontu napisem *Res sacra miser*. Była to największa i najbardziej zasłużona instytucja dobroczynna w Warszawie, działająca od roku 1814. Towarzystwu podlegały m.in.: zakład starców i kalek, zakłady sierot, prowadzone w różnych punktach miasta ochrony

<sup>67</sup> W. Filler, *Cyrk, czyli emocje pradziadków*, Warszawa 1963, s. 84.

<sup>68</sup> Tamże.

<sup>69</sup> „Kurier Warszawski” 1879 nr 107.

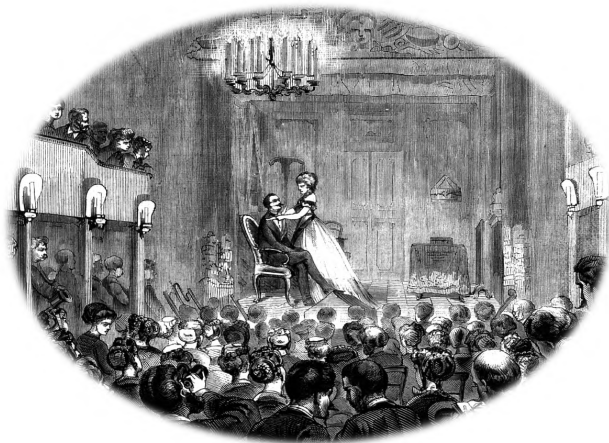
<sup>70</sup> „Kurier Warszawski” 1875 nr 110.

<sup>71</sup> Zob. „Kurier Warszawski” 1875 nr 171 i 173.

i przytułki dla niemowląt, kasy pożyczkowe i groszowe oraz bezpłatne czytelnie. Kiedy w roku 1819 WTD przeniosło się do siedziby na Krakowskim Przedmieściu, przebudową klasztoru Karmelitanek zajął się Antonio Corazzi. Na pierwszym piętrze przyszły architekt gmachu Teatru Wielkiego zaprojektował i urządził niewielką salę teatralną<sup>72</sup> (il. 4), która od samego początku stała się przystanią „rozmaitości” – występów magików i sztukmistrzów, a także miejscem wszelkiego rodzaju imprez rozrywkowych. Na tej maleńkiej scenie, dokładnie 11 września 1829 roku, rozpoczęła się historia **Teatru Rozmaitości**. Kiedy w roku 1833, Teatr Rozmaitości przeniósł się do swojej nowej siedziby w gmachu Teatru Wielkiego, salka znów była miejscem rozmaitych imprez, odczytów, przedstawień żywych obrazów i wystaw, ale przede wszystkim stałą siedzibą teatru amatorskiego grającego na cele dobroczynne, nazywanego Teatrzykiem Warszawskiego Towarzystwa Dobroczynności, a najczęściej – po prostu – **Teatrzykiem Dobroczynności**.

## TEATRZYK DOBROCZYNNOŚCI

Między salką na Krakowskim Przedmieściu a gmachem na placu Teatralnym istniała silna więź. W organizację teatru amatorskiego angażowali się bezinteresownie najwybitniejsi artyści dramatyczni i reżyserzy Teatrów Warszawskich. Na pierwszym miejscu należy wymienić **Leontynę Halpertową** – wielką aktorkę sceny warszawskiej lat 1824–1851, tłumaczkę oraz cenioną pedagog (mającą opinię „reformatorki dykcji opartej na prawdzie i naturalności”), która po przejściu na emeryturę przez kolejne 44 lata interesowała się żywo sprawami teatralnymi i uchodziła za znawczynię młodych talentów<sup>73</sup>. W obowiązkach wyręczał ją czę-



Il. 4. Wnętrze Teatrzyku Dobroczynności,  
rys. A. Zalewski

źródło: „Tygodnik Ilustrowany” 1868 nr 13

<sup>72</sup> Zob. B. Król-Kaczorowska, *Teatry Warszawy*, Warszawa 1986, s. 73.

<sup>73</sup> „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1890 nr 367. Zob. także H. Świetlicka, *Leontyna Halpertowa*, Warszawa 1958.

sto aktor, komediopisarz, reżyser i pedagog **Jan Chęciński**. Według opinii „Echa”: „Udział w przedstawieniach pod takim kierunkiem wyrabiał grających, a amatorów pasował na artystów”<sup>74</sup>.

Ważną datą w dziejach Teatrzyku Dobroczynności był rok 1868, kiedy kierownictwo sceny objął aktor, długoletni reżyser i dyrektor Teatrów Warszawskich, pedagog, wychowawca pokoleń polskich aktorów, przebywający wówczas na emeryturze **Jan Jasiński**, symbolicznie powracając do miejsca swego debiutu i pierwszych aktorskich sukcesów. W *Historii Teatru Dobroczynności*, napisanej przez anonimowego Spektatora, wspomniany jest jako troskliwy ojciec, który poświęcał swój czas, ucząc amatorów nie tylko na obowiązkowych próbach, ale zapraszając ich także do domu<sup>75</sup>. Jasiński zajmował się reżyserią do roku 1877, zawsze entuzjastycznie chwalony przez recenzentów<sup>76</sup>. Gdy zdarzyło się, że wówczas już ponad sześćdziesięcioletni dyrektor chorował, zastępowali go i pomagali amatorom inni aktorzy, najczęściej Wincenty Rapacki. W roku 1875 podczas choroby Jasińskiego z amatorami pracowali Helena Modrzejewska, Michał Chomiński i Bolesław Leszczyński<sup>77</sup>.

Wykonawcy rekrutowali się przede wszystkim z przedstawicieli rodzin arystokracji, przemysłowców i finansjery. Widownia liczyła 400 miejsc o zróżnicowanych cenach, orkiestrą kierował Gabriel Różniecki, znany kompozytor i dyrektor orkiestry opery oraz baletu Teatrów Warszawskich. Repertuar tworzyły przede wszystkim jednoaktówki polskich autorów. Przedstawienia odbywały się najczęściej między lutym a kwietniem, w okresie Wielkiego Postu.

Z inicjatywy tłumacza i zasłużonego organizatora teatrów amatorskich (również w Dolinie Szwajcarskiej) Karola Dobieckiego w roku 1876<sup>78</sup> przerobiono i odnowiono salę teatralną według planów znanego budowniczego oraz aktora Teatrzyku Dobroczynności – Stanisława Grzywińskiego, prywatnie brata artysty Teatrów Warszawskich – Józefa Grzywińskiego. Wykonano nowe dekoracje, zakupiono nowe kostiumy, rekwizyty oraz założono bibliotekę teatralną. Dobiecki dużą wagę przywiązywał do współczesnego polskiego repertuaru, wykazując się umiejętnością pozyskiwania od autorów ich najnowszych tekstów. W roku 1878 udało mu się wprowadzić na amatorską scenę trzy nowe sztuki, zanim trafiły one do repertuaru Teatrów Warszawskich: *Szalony zakład* François Hoffmana, we własnym tłumaczeniu, oraz dwie polskie komedie: *Kalosze* Jana Aleksandra Fredry i *Mąż od*

<sup>74</sup> Tamże.

<sup>75</sup> Zob. Spektator, *Z dziejów małej sceny. Historia Teatru Dobroczynności*, „Kurier Warszawski” 1878, nr 120.

<sup>76</sup> Oto reprezentatywna recenzja wszystkich ocen przedstawień teatru amatorskiego podczas pracy Jasińskiego: „Wyborny układ sceniczny i umiejętne wskazówki dla amatorów w tych sztukach występujących Towarzystwo zawdzięcza kierownikowi artystycznemu tych przedstawień, panu J. Jasińskiemu, b. dyrektorowi teatrów warszawskich. W całym też przedstawieniu, w pojęciu charakterów, w odcieniu gry nawet, czuć było to wytrawne kierownictwo”. Zob. *Kronika tygodniowa*, „Tygodnik Ilustrowany” 1870 nr 115.

<sup>77</sup> Zob. „Kurier Warszawski” 1875 nr 35.

<sup>78</sup> Być może po artykule H. Sienkiewicza, który opisał ubogie możliwości techniczne sceny. Zob. „Gazeta Polska” 1875 nr 12.



*biedy* Józefa Blizińskiego (22 marca 1878 roku na scenie amatorskiej spektakl ten miał swoją prapremierę). Repertuar teatru amatorskiego przy Krakowskim Przedmieściu okazał się także inspirujący dla dyrektora teatru krakowskiego – Stanisława Koźmiana<sup>79</sup>.

Teatrzyk Dobroczynności był początkiem wielu późniejszych karier na scenach Teatrów Warszawskich. Tutaj pierwsze teatralne kroki stawiali – co trzeba podkreślić – pod okiem najwybitniejszych ludzi teatru: Władysław Świeszewski, Józef Grzywiński, Józef Kotarbiński i Maria Wisnowska. Warto także dodać, że otwarcie Praktycznej Szkoły Dramatycznej Emila Derynga w roku 1878, a więc dziesięć lat po zamknięciu Szkoły Dramatycznej, odbyło się na scenie Teatrzyku Dobroczynności. Na teatralnej mapie Warszawy nie powinno zabraknąć jeszcze jednego miejsca. W omawianych latach na placu Krasińskich wciąż stał budynek **dawnego Teatru Narodowego**, który wówczas nazywano najczęściej **Starym Teatrem**<sup>80</sup>. Po przeprowadzce zespołu na plac Teatralny w 1833 roku opustoszały budynek pełnił funkcję magazynu, mieściły się tam także małe sklepiki<sup>81</sup>.

Ostatnią przerwę proponuję wykorzystać na wizytę w **restauracji**, drugim po cukierni, najpopularniejszym miejscu towarzyskich spotkań. Jako jeden z najlepszych lokali przewodnik poleca Handel Win i Towarów Kolonialnych Antoniego Stępkowskiego, gdzie popularny „Stępek” prowadził również restaurację. Lokal ten został wybrany nie tylko ze względu na spodziewaną wykwintność obiadu, ale przede wszystkim na położenie. Restauracja od roku 1858 mieściła się przy **ulicy Wierzbowej nr 9**, w dawnym **domu Ludwika Adama Dmuszewskiego**, sławnego aktora, reżysera, dramaturga i dyrektora. W całej Warszawie trudno znaleźć lepsze miejsce łączące życie miasta i teatru. W tym budynku, na wprost Teatru Rozmaitości, mieściła się także redakcja **„Kuriera Warszawskiego”**, kierowanego w latach 1822–1847 przez Dmuszewskiego<sup>82</sup>.

Na początku roku 1868 naczelnym redaktorem dziennika został wspomniany już **Wacław Szymanowski**, który nadał mu nowoczesny charakter. Nie sposób wymienić wszystkich zalet ulubionej gazety warszawian ani też wymienić nazwisk publikujących tu autorów (od roku 1877 **Bolesław Prus** drukował w niej sławne *Kroniki tygodniowe*). Wielkim walorem pisma – oprócz działu politycznego, kulturalnego i korespondencji zagranicznych – był bogaty i drobiazgowo rejestrujący życie Warszawy dział informacji miejskiej oraz drobnych ogłoszeń, który czynił z „Kuriera” swoistą kronikę Warszawy. Pod kierownictwem Szymanowskiego stał się najpoczytniejszą codzienną gazetą, osiągając w roku 1878 rekordowy wówczas nakład 12 000 egzemplarzy – „był już w rękach wszystkich, a zwłaszcza całej inteli-

<sup>79</sup> Zob. J. Michalik, dz.cyt., s. 170.

<sup>80</sup> Zob. W. Gomulicki, *Ilustrowany przewodnik po Warszawie*, Warszawa 1880, s. 92.

<sup>81</sup> Zob. Z. Raszewski, *Teatr na placu Krasińskich*, Warszawa 1995. Zob. także B. Król-Kaczorowska, *Teatry Warszawy*, Warszawa 1986, s. 44–48.

<sup>82</sup> Cenne informacje na temat kamienicy Dmuszewskiego oraz redakcji „Kuriera Warszawskiego” podaje Halina Waszkiel w książce o Stanisławie Bogusławskim. Zob. H. Waszkiel, *Stanisław Bogusławski*, Warszawa 2010, s. 112–119.

gencji miejskiej i całego mieszczaństwa”<sup>83</sup>. Kiedy w 1869 roku z zesłania na Syberii powrócił do Warszawy **Władysław Bogusławski** (wnuk Wojciecha Bogusławskiego i aktorki Konstancji Dmuszewskiej), objął w „Kurierze” stały felieton teatralny i muzyczny, został także współwłaścicielem dziennika (posiadał 1/12 udziałów po ojcu Stanisławie Bogusławskim)<sup>84</sup>. Wracając do kamienicy przy Wierzbowej, wracał do rodzinnego domu – do miejsca, gdzie się wychował. Warto dodać, że miał bardzo interesujących sąsiadów. W tym samym domu mieszkali „teatralni emeryci” – Leontyna Halpertowa i Jan Jasiński.

Ważną cechą wyróżniającą Bogusławskiego spośród innych krytyków, a „Kurier” wśród innych gazet piszących o teatrze, było zainteresowanie nie tylko pojedynczym przedstawieniem, ale całym życiem teatralnym – na co pozwalał kronikarski charakter gazety.

„Obowiązki krytyka nie kończyły się dla Bogusławskiego z chwilą napisania recenzji i załatwienia się z bieżącymi sprawami ruchu scenicznego. Każdy nowy objaw pracy teatralnej, występ nowego artysty, ważna zmiana w obsadzie ról, nowa inscenizacja sztuki – wszystko to budziło jego czujną uwagę. Należał do tego pokolenia, które na scenę narodową patrzyło jak na świątynię sztuki. Znał dobrze zakulisową stronę życia i stosunków teatralnych ze wszystkimi ambicjami, zabiegami, zdawkowymi animozjami, z całą grą egoizmów i względników”

– wspominał Józef Kotarbiński<sup>85</sup>. Za pośrednictwem „Kuriera” publiczność mogła uczestniczyć w losach przedstawienia na wszystkich jego etapach, śledzić najdrobniejsze zmiany w życiu teatralnym. Władysława Bogusławskiego na tle warszawskich krytyków wyróżniało także to, że teatr był jego głównym, najważniejszym zainteresowaniem, inni – znakomici w swoim fachu koledzy, tacy jak Józef Kenig, Kazimierz Kaszewski, Fryderyk Henryk Lewestam, Henryk Struve czy Edward Lubowski – dzielili obowiązki krytyków z pracą publicystyczną i literacką.

W omawianym okresie prasa warszawska przeżywała niezwykle dynamiczny rozwój, liczba wydawanych w Warszawie czasopism wzrosła dwukrotnie, osiągając w roku 1880 sześćdziesiąt jeden tytułów<sup>86</sup>. Obok „Kuriera Warszawskiego” wychodził od 1865 roku „**Kurier Codzienny**”, a od 1877 „**Kurier Poranny i Antrakt**”, oba, pozostając w zaciętej konkurencji, nie mogły się jednak równać poczytnością z „warszawskim” nestorem<sup>87</sup>. Wiele dzienników informacyjnych, tygodników kulturalnych, pism społeczno-politycznych oraz czasopism humorystycznych albo prowadziło osobny przegląd teatralny, albo poświęcało sprawom teatralnym wiele miejsca w kronikach/felietonach. Do dzienników cieszących się największym zainteresowaniem należały: „**Gazeta Warszawska**”, redagowana przez **Józefa Keniga**, także wybitnego krytyka teatralnego, prywatnie męża znanej artystki Teatrów

<sup>83</sup> Z. Kmieciak, *Prasa warszawska w okresie pozytywizmu (1864–1885)*, Warszawa 1971, s. 43.

<sup>84</sup> Ważne wiadomości na temat życia i rodziny Władysława Bogusławskiego, zob. H. Waszkiel, *Stanisław Bogusławski*, s. 23–173.

<sup>85</sup> J. Kotarbiński, *Władysław Bogusławski jako krytyk teatralny*, „Kurier Warszawski” 1891 nr 228.

<sup>86</sup> Zob. Z. Kmieciak, *Prasa warszawska w okresie pozytywizmu (1864–1885)*, tabela 1, s. 29.

<sup>87</sup> Zob. tamże, s. 48 oraz 263.

Warszawskich – Salomei Palińskiej, oraz „**Gazeta Polska**”, w której od roku 1875 stałym felietonistą był **Henryk Sienkiewicz**<sup>88</sup>.

Najpopularniejszymi tygodnikami ilustrowanymi były – wspomniane już – „**Tygodnik Ilustrowany**”, w którym przegląd teatralny prowadził również W. Szymanowski, a następnie **Kazimierz Kaszewski** i Edward Lubowski, oraz „**Kłosa**” (odpowiedzialnym za krytykę teatralną był tu **Fryderyk Henryk Lewestam**). Wśród pism społeczno-politycznych czołowe miejsce zajmował postępowy „**Przegląd Tygodniowy**”, w którym recenzje zamieszczał **Józef Kotarbiński**, od roku 1877 aktor Teatrów Warszawskich, a w dziale pism kobiecych „**Bluszcz**”, gdzie krytyki teatralne drukował **Edward Lubowski**, popularny autor dramatyczny, pisarz i tłumacz. Nie można pominąć dwóch bardzo popularnych tygodników humorystycznych „**Muchy**” i „**Kolców**”, również wiele miejsca poświęcających sprawom teatru. Wśród miesięczników największym autorytetem cieszyła się „**Biblioteka Warszawska**”, w której także publikował Władysław Bogusławski. W latach 1876–1877 ukazywały się dwa czasopisma specjalistyczne, poświęcone wyłącznie sprawom teatru – wspomniany „**Kurier Poranny i Antrakt**” oraz niezwykle starannie wydawany „**Goniec Teatralny**” – „pismo ilustrowane poświęcone teatrowi, sztukom pięknym i sportowi”<sup>89</sup>.

Krytycy, należący do miejskiej inteligencji, dla której prasa była „jednym z głównych ośrodków pracy zawodowej”<sup>90</sup>, współtworzyli w towarzystwie warszawskim – mówiąc dawnym językiem – osobne „kółko”. Wszyscy byli w mniejszym lub większym stopniu związani z Teatrami Warszawskim i zaangażowani w ich działalność. Na losy sceny wpływali nie tylko w recenzjach, artykułach i polemikach, lecz także jako tłumacze i autorzy dramatyczni, biorąc udział w często powikłanych zależnościach charakteryzujących środowisko teatralne.

Z Wierzbowej na plac Teatralny tylko kilka kroków, najwyższy czas na ostatnie spostrzeżenia. Wsluchując się w rytm życia publicznego miasta, nietrudno było odkryć, że Warszawa posiadała dwa zupełnie odmienne oblicza: zimowe i letnie, ukształtowane przez rytm życia towarzyskiego jej mieszkańców. Z charakterystycznym dla XIX wieku upodobaniem do przestrzegania etykiety, wszystko toczyło się według ustalonych reguł.

**Sezon zimowy** zaczynał się od połowy września i trwał do końca maja. Jego początek był ściśle związany z powrotem warszawskiego towarzystwa z letnich urlopów<sup>91</sup>. Życie publiczne koncentrowało się w Teatrach Warszawskich, gdzie co wieczór odwiedzano dwie działające sceny: Teatr Wielki i Teatr Rozmaitości. Kulminacją sezonu zimowego był okres karnawału, na który przyjeżdżało mnóstwo gości z prowincji. Był to czas licznych koncertów i balów maskowych. Im dni stawały się cieplejsze, tym życie publiczne coraz bardziej różnorodne. W marcu przyjeżdżał Cyrk Salomońskiego. W czasie Wielkiego Postu nie wypadało nie odwiedzić

<sup>88</sup> Zob. A. Grodzicki, *Sienkiewicz o teatrze*, „Pamiętnik Teatralny” 1952, z. 2/3, s. 254–273.

<sup>89</sup> Z. Kmiecik, dz.cyt., s. 128.

<sup>90</sup> Tamże, s. 28.

<sup>91</sup> Por. A. Leo, dz.cyt., s. 27.

Teatryku Dobroczynności. Już w maju kwitnąca, zielona Warszawa kuśliła koncertami na świeżym powietrzu w Ogrodzie Saskim i Dolinie Szwajcarskiej.

Czerwiec, zwany w Warszawie „zielonym karnawalem”, rozpoczynał mocnym akordem **sezon letni**. Liczni ziemianie przyjeżdżali na jarmark wełniany, aby później – jak mawiano – roztrwonić zarobione na jarmarku pieniądze na wyścigach konnych na Polach Mokotowskich<sup>92</sup>. Publiczności spragnionej rozrywki zapewniały ją Teatr Letni, Teatr Wielki oraz teatryki ogródkowe, które rozpoczynały swój czteromiesięczny sezon. Z końcem czerwca uczestnicy „zielonego karnawału” wyjeżdżali, a miasto opuszczali także co zamożniejsi mieszkańcy, na upalne miesiące wybierając się za granicę, „do wód” lub do letnich podwarszawskich mieszkań. Życie publiczne toczyło się głównie w kilkunastu teatrykach ogródkowych, z którymi konkurowały dwie sceny rządowe (czasem trzy – jeśli dodamy Teatr na Wyspie w Łazienkach), a publiczność rekrutowała się przede wszystkim z klasy pracującej i przyjezdnych. Pod koniec września, kiedy trupy towarzystw prowincjonalnych wracały do zimowych siedzib, a temperatury stawały się coraz niższe, miasto ponownie zaludniało się wracającymi z urlopów warszawiakami, którzy od października uczestniczyli w ulubionych widowiskach w Teatrze Wielkim i Teatrze Rozmaitości przy **placu Teatralnym**. Wiktor Gomulicki pisał o nim:

„Jest on nie tylko jedną z najpiękniejszych części Warszawy, ale nadto skupia w sobie prawie cały publiczny i towarzyski żywot naszego miasta. Dwa wspaniałe gmachy zamykają go frontami swymi z dwóch stron przeciwległych. Pierwszym z nich jest **Teatr**, budowa imponująca rozmiarami i poważną klasyczną strukturą, drugim Ratusz (...)”<sup>93</sup>.

<sup>92</sup> Por. K. Beylin, dz.cyt., s. 229–230.

<sup>93</sup> W. Gomulicki, dz.cyt., s. 91.

## Rozdział 2

### Przestrzeń teatru

**Gmach teatru** – jak najczęściej nazywano ten imponujący budynek – ma bardzo ciekawą historię<sup>94</sup>, wartą krótkiego przypomnienia.

Gdyby istniała możliwość dokładnego przebadania jego fundamentów, z pewnością odnaleziono by kamienną skrzynkę. Została tam wmurowana podczas uroczystości położenia kamienia węgielnego pod budowę nowej siedziby Teatru Narodowego. Uroczystość odbyła się 19 listopada 1825 roku, o godzinie drugiej po południu. Na miejsce, zwane wtedy placem Marywilskim, przybyli przedstawiciele rządu Królestwa Polskiego, z Księciem Namiestnikiem Józefem Zajączkiem na czele, a także prezes Dyrekcji Teatrów i wszyscy jej członkowie, urzędnicy, artyści dramatyczni oraz liczna publiczność. Do skrzynki włożono spisany na miejscu protokół, tabliczkę cynkową, „wielkości kartki zwyczajnego papieru” z wyrytym napisem informującym o rozpoczęciu „budowy Teatru Narodowego w Stolicy, kosztem tejże stawianego, podług planu Antoniego Corazzi”. Umieszczono tam także polskie monety, miedziane, srebrne i złote, po egzemplarzu wszystkich bieżących gazet oraz „drukowany egzemplarz *Historii teatru polskiego* wyjętej z dzieł Wojciecha Bogusławskiego”. Książę Namiestnik wmurował pierwszą cegłę, następnie wszyscy przedstawiciele rządu i Dyrekcji, na koniec w imieniu artystów dramatycznych cegłę położył Ludwik Adam Dmuszewski<sup>95</sup>. Nieprzypadkowo wybrano datę uroczystości – sześćdziesiątą rocznicę powstania Teatru Narodowego, nieprzypadkowo włożono do skrzyni skrót *Historii teatru polskiego*. Budowano Teatr Narodowy, oparty na solidnych fundamentach tradycji teatru Wojciecha Bogusławskiego.

Nowy budynek, zaprojektowany przez cenionego architekta Antoniego Corazziego, zapowiadał się imponująco. O kształcie teatru zdecydował tzw. Dom pod Kolumnami z roku 1819, autorstwa Christiana Piotra Aignera, który Corazzi włączył w całość koncepcji, czyniąc z niego jedno ze skrzydeł teatru. Powstał w ten sposób trójczłonowy gmach, składający się z korpusu (który miał mieścić salę teatralną na dwa i pół do trzech tysięcy miejsc, wielką scenę z zapleczem i garderobami) oraz dwóch skrzydeł – lewego<sup>96</sup>, czyli dawnego Aignerowskiego, i nowe-

<sup>94</sup> Historię budowy gmachu zrekonstruowała M.O. Bieńka w książce pt. *Warszawskie Teatry Rządowe. Dramat i Komedie 1890–1915*, Warszawa 2003, s. 51–57. Zob. także obszerną monografię Teatru Wielkiego: P. Biegański, *Teatr Wielki w Warszawie*, Warszawa 1961.

<sup>95</sup> Opis uroczystości za: „Kurier Warszawski” z 20 listopada 1825 roku. Zob. P. Biegański, dz.cyt., s. 74.

<sup>96</sup> Oznaczono strony – prawa, lewa – patrząc z placu Teatralnego na fasadę gmachu.

go prawego – identycznego z wyglądu, które mieściło Sale Redutowe<sup>97</sup>. Pięknym akcentem architektonicznym była zaczerpnięta ze starego skrzydła kolumnada, ciągnąca się przez całą długość gmachu, podtrzymująca na ozdobnym belkowaniu tarasy. W sali teatralnej szczególną uwagę poświęcono konstrukcji sceny. Zaprojektowano ogromną, mogącą pomieścić do 12 kulis, z wszystkimi rozwiązaniami technicznymi przystosowanymi do inscenizacji wielkich widowisk operowych. Do wystroju wnętrza oraz wszystkich dekoracji malarskich i rzeźbiarskich zostali zaproszeni znakomici artyści polscy i zagraniczni. W Warszawie miał powstać teatr, który w Europie „nie tylko funkcjonalnie i technicznie, ale również pod względem koncepcji architektonicznej i plastycznej (...) mógł być wzorem rozwiązania wielkiego teatru operowego”<sup>98</sup>.

Budowa teatru trwała osiem lat (1825–1833). Osiem trudnych lat w historii Polski, na których klęska powstania listopadowego odcisnęła nieodwracalne piętno. W tym czasie projekt Teatru Narodowego według pełnej rozmachu koncepcji Corazziego uległ licznym przeobrażeniom. Teatr został otwarty 24 lutego 1833 roku jako – **Teatr Wielki**. Najważniejsze zmiany w stosunku do projektu dotyczyły wnętrza sali teatralnej; kształt architektoniczny gmachu oraz zewnętrzna fasada pozostały zgodne z pierwotnym projektem.

W roku 1836 na tyłach prawego skrzydła dobudowano nowy budynek teatralny – **Teatr Rozmaitości**, a w 1841 do gmachu teatru włączono budynki tzw. po komorze cel – od ul. Trębackiej. Wszystkie zabudowania teatralne zajęły przestrzeń zamkniętą placem Teatralnym oraz ulicami Wierzbową, Trębacką i Nowosenatorską (dzisiejszą Moliera). Powstał ogromny gmach z dwiema salami teatralnymi, garderobami, Salami Redutowymi, niezliczonymi biurami i gabinetami, dwiema bibliotekami (teatralną i muzyczną), magazynami dekoracji, malarnią, salami prób, przeróżnymi warsztatami, a także sklepami, kawiarniami, restauracjami oraz prywatnymi mieszkaniami. To „**miasto – teatr**”, które pięknie opisał Mieczysław Rulikowski, mieściło społeczność pracowników i mieszkańców liczącą kilka tysięcy osób. Był to rzeczywiście „inny, pełen tajemnic świat”, „miasto w mieście”, „państwo w państwie”, żyjące własnym życiem i rządzące się własnymi prawami, „teren wyodrębniony”<sup>99</sup>. Ponieważ będziemy się poruszać w przestrzeni tego „miasta – teatru”, należy spróbować tę przestrzeń sobie wyobrazić.

Ilustracja 5. przedstawia zewnętrzną fasadę gmachu teatru w kształcie, jaki zastał Sergiusz Muchanow w kwietniu 1868 roku. Najpierw chciałabym zwrócić uwagę na ciągnącą się przez całą długość parteru **kolumnadę** (42 kolumny w stylu doryckim) – miejsce w życiu teatru zasługujące na osobną opowieść. W potocznym języku nazywano je filarami. „Pod Filarami” oprócz eleganckich sklepów, czytelnik czasopism (zawsze pełnej studentów, gdzie na miejscu można się było zapoznać z lokalną i zagraniczną prasą, a także wypożyczyć książki do domu) – bez wątpienia

<sup>97</sup> Zob. P. Biegański, dz.cyt., s. 48.

<sup>98</sup> Tamże, s. 63.

<sup>99</sup> Za: M. Rulikowski, *Teatr Warszawski od czasów Osińskiego (1825–1915)*, [Lwów 1938], s. 7–9.



Il. 5. Gmach Teatru Wielkiego w latach 1833–1869, rys. A. Corazzi

źródło: ryt. A. Piliński, w: *La Pologne historique, littéraire, monumentale et illustrée*. Redigée par une société de litterateurs sous la direction de Léonard Chodzko, Paris 1839–1841, repr. za: Z. Raszewski, *Krótką historia teatru polskiego*, Warszawa 1990, s. 116



Il. 6. Teatr Wielki – zbliżenie na charakterystyczny otwarty podjazd w głównym korpusie gmachu w latach 1833–1869. „Plac Teatralny”, mal. M. Zaleski

źródło: Muzeum Historyczne m.st. Warszawy

– najważniejszą rolę odgrywała **cukiernia**, różnie nazywana: „Janowskiego”, „Pod Filarami”, „Teatralną”, a czasem z przyzwyczajenia – „Lourse’a”.

Trwały związek cukierni z teatrem rozpoczął Wawrzyniec Lourse, który jedną ze swoich słynnych „Confiserie L. Lourse” prowadził w budynku Teatru Narodowego na placu Krasińskich. Było to ulubione miejsce warszawian i ludzi teatru, wieczorami pełne antraktowej publiczności. W nowym gmachu na placu Teatralnym nie mogło więc zabraknąć miejsca na cukiernię Lourse’a, którą Corazzi zaprojektował na parterze prawego skrzydła. Tak powstała na długie lata jedna z najpopularniejszych cukierni, ulubione miejsce spotkań artystycznego świata Warszawy. Lourse otrzymał także przywilej prowadzenia bufetów przy obu scenach, a jego pracownicy – prawo do darmowego oglądania wszystkich przedstawień. W opisywanym okresie 1868–1880 cukiernię „Pod Filarami” i bufety prowadził Jan Janowski, który od spadkobierców Wawrzyńca Lourse’a odkupił lokal i prawo do firmy „L. Lourse”. W cukierni, prócz sal reprezentacyjnych, znajdowały się dwa charakterystyczne miejsca: „górką” – czyli pomieszczenie na antresoli, odwiedzane przez miłośników szachów, domina i bilardu, oraz „dziurka”, zwana także „norką”, w ciemnym korytarzu, którą upodobali sobie aktorzy i dziennikarze. Tutaj prawdopodobnie roztrząsano wszystkie większe i mniejsze sensacje za prezesury Sergiusza Muchanowa. Największy tłok panował w lokalu wieczorami podczas antraktów (cukiernia połączona była z salami teatralnymi wewnętrznym przejściem), kiedy publiczność delektowała się specjami Janowskiego, wśród których pierwszeństwo należało do *crème brûlée* – „ze śmietanki (zamiast mleka), z dodatkiem zarumienionego na karmel cukru i dobrego rumu”<sup>100</sup>.

Cukiernia przylegała do głównego korpusu gmachu, którego dolna przestrzeń pełniła funkcję otwartego na całej długości **podjazdu** (il. 6). Było to znane miejsce handlowe, pełne przeróżnych straganów. „Na tych straganach znajdowały się najwykwintniejsze owoce bądź nasze, bądź zagraniczne przez długie lata bez konkurencji w Warszawie sprzedawane”<sup>101</sup> – dopowiada aktor i kronikarz teatru Władysław Krogulski. W podjeździe mieściła się także wartownia straży, a w narożnikach korpusu ulokowane były mieszkania i sklepy. W lewym skrzydle, dochodzącym do ulicy Nowosenatorskiej znajdowały się sklepy i mieszkania prywatne.

Za głównym korpusem, który – jak wiemy – zajmował Teatr Wielki, mieścił się duży dziedziniec z fontanną. Tam, „w zabudowaniach »po komorze ceł« od ulicy Trębackiej i Wierzbowej, znajdował się lokal prezesa Dyrekcji, biuro i kasa Dyrekcji, biblioteka teatralna, składy garderoby i dekoracji, warsztaty teatralne, malarnie, magazyny towarów i sale baletu”<sup>102</sup>. W prawym skrzydle, zajmującym przestrzeń od korpusu do ulicy Wierzbowej, na piętrze od strony placu Teatralnego mieściły się wielkie Sale Redutowe, a w części od ulicy Wierzbowej –

<sup>100</sup> W. Herbaczyński, *W dawnych cukierniach i kawiarniach Warszawy*, s. 142.

<sup>101</sup> W. Krogulski, *Notatki starego aktora*, rkps IS PAN,teczka 72, s. 409.

<sup>102</sup> S. Goślicki, *Pamiętnik Teatrów Warszawskich za rok 1870*, Warszawa 1871, s. 171.



„...ulubiony przez Warszawian Teatr Rozmaitości, garderoby teatralne nader liczne, masa różnych sal dla prób operalnych(!), baletu, chóru etc., masa składów broni, luster, drogich kamieni, przenajrozmaitszych kostiumów, obuwia, trykot, bielizny etc., nadto niezliczona moc rekwizytów do przeróżnych sztuk koniecznych, kilka sal z fortepianami dla artystów do repetycji (...). Prócz tego wszystkiego, na wewnętrznych gmachach [czyt. skrzydłach] sięgających 6-ego czy 7-ego piętra znajduje się masa prywatnych mieszkań również przez oficjalistów teatralnych zajętych”<sup>103</sup>.

Mieszkali tu m.in. Józefa Mazurowska – aktorka, „znany całemu miastu kontroller biletów” – Julian Borzysławski, dozorca bezpieczeństwa Piotr Zieliński, magazynierzy i woźni teatru oraz wielu subiektów cukierni Janowskiego<sup>104</sup>.

Gmach teatru był miejscem pracy trzech zespołów: baletowego, operowego oraz dramatycznego, zwanego zespołem dramatu i komedii. Chcąc – w dalszej kolejności – zrozumieć sztukę tego teatru, dobrze wcześniej poznać warunki pracy aktorów i odbioru przedstawień przez publiczność w latach 1868–1880.

## TEATR WIELKI

Zmiany, które dotknęły pierwotną koncepcję Corazziego, odbiły się najdotkliwiej na sali Teatru Wielkiego. W jaki sposób? W zachowanej bryle gmachu, w miejsce widowni – zaprojektowanej najpierw na około trzy tysiące widzów – wbudowano widownię drewnianą, niższą o jedną kondygnację i mogącą pomieścić nieco ponad tysiąc osób, co spowodowało „nadanie innego przeznaczenia lub zupełne zamknięcie licznych schodów do różnych miejsc prowadzących, z pozostawieniem tylko jednych w głębi korpusu”<sup>105</sup>. Kolejne lata użytkowania teatru to historia jego remontów i ulepszeń – ciągła próba powrotu do dawnego projektu Corazziego. Najpoważniejsze plany powstały w roku 1866, ale z przyczyn finansowych nie zostały zrealizowane. Dopiero w roku 1870, czyli już za prezesury Muchanowa, udało się wprowadzić część planowanych zmian. Była to pierwsza poważna przebudowa gmachu, która nadała mu nowy, charakterystyczny wygląd na następne dwadzieścia lat!<sup>106</sup> (il. 7).

Ulepszenia dotyczyły przede wszystkim wygody publiczności Teatru Wielkiego. Zabudowano stary, otwarty podjazd. Z jego narożników usunięto mieszkania prywatne i sklepy, przenosząc tam wartownię straży, wcześniej mieszczącą się w środku. Uzyskaną w ten sposób przestrzeń podzielono na trzy obszerne sale, z trzema wejściami w dawnej bramie podjazdowej. Dwie skrajne zmieniono na przedsionki, a środkową na wspólny, ogrzewany westybul, wyłożony różnokolorowym asfaltem. Stąd prowadziły trzy drogi – na prawo i na lewo do sali teatralnej albo wprost do kontramarkarni (tzn. szatni), gdzie stał stół do przyjmowania rzeczy i stamtąd

<sup>103</sup> W. Krogulski, dz.cyt., s. 406.

<sup>104</sup> Za: „Kurier Warszawski” 1883 nr 144a.

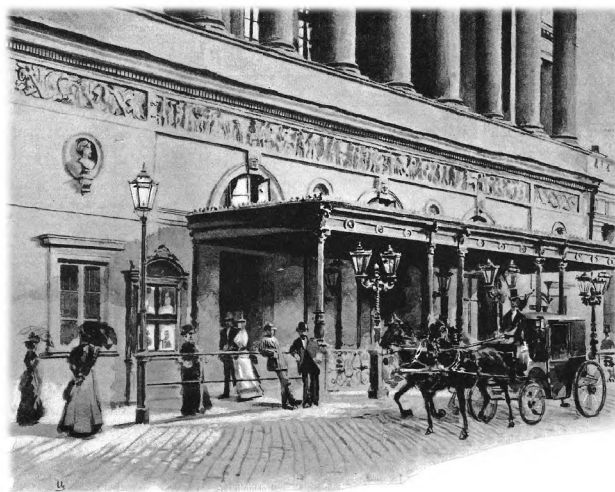
<sup>105</sup> S. Goślicki, dz.cyt., s. 172.

<sup>106</sup> Kolejna, najpoważniejsza przebudowa Teatru Wielkiego nastąpiła w latach 1890–1891. Zob. M.O. Bieńka, dz.cyt., s. 72.



Il. 7. Gmach Teatru Wielkiego w latach 1870–1890

źródło: „Kłosy” 1872 nr 365, s. 432



Il. 8. Żelazny podjazd w latach 1870–1890

źródło: repr. za: *Album Teatralne*. Rocznik poświęcony sprawom teatralnym i artystycznym. R. 1: 1897, t. 1–2, Warszawa 1896/1897

„umyślnym przejściem” kierowano się na schody. Rozwiązanie miało usprawnić ruch publiczności wchodzącej do Teatru Wielkiego<sup>107</sup>. Przed dotychczasowym podjazdem wybudowano nowy, żelazny, wsparty na kolumnach połączonych dolną balustradą, oświetlony latarniami gazowymi (il. 8). Cały gmach teatru wybielono. Nowe oblicze przybrał także plac Teatralny, na którym urządzono wodotrysk i posadzono drzewa.

W środku budynku, dla wygody publiczności przechodzącej do krzeseł, zbudowano nad środkowym westybulem obszerne foyer „mogące służyć na pomieszczenie bufetu z napojami (...), a może na palenie cygar i papierosów”<sup>108</sup>.

Jak wyglądała scena i widownia?

## SCENA

Scena (il. 9) Teatru Wielkiego, przystosowana do wystawiania wielkich widowisk operowych i baletowych w 1833 roku, uchodziła za nowoczesną oraz doskonale wyposażoną. Taką opinię utrzymała przez wszystkie lata prezesury Muchanowa.

„Przystosowana była do ustawiania od 8 do 12 rzędów kulis, nowoczesne rozwiązania dawały szansę wykorzystania licznych prospektów, uwzględniono również konieczność stosowania urządzeń mechanicznych. Zapadnia została zbudowana w sposób pozwalający na pojawianie się duchów w każdym miejscu przestrzeni scenicznej”<sup>109</sup>.

Od roku 1864 scena i cały gmach teatru oświetlane były gazem. „Na scenie Teatru Wielkiego gaz zainstalowano w rampie dolnej i w rampach górnych (tak zwanych łatach). Na drabinkach za płótnami kulis jeszcze przez wiele lat paliły się lampy olejne”<sup>110</sup>.

Przy rampie budka suflera, którą czasami – wnioskując z załączonych rycin – usuwano<sup>111</sup>. Od remontu w 1848 do roku 1877 scenę Teatru Wielkiego odsłaniała co wieczór kurtyna, zaprojektowana przez długoletniego naczelnego dekoratora teatru Antoniego Sacchettiiego. „W niej znakomity nasz dekorator naśladował do złudzenia przepyszną kotarę z mory<sup>112</sup> białej w wytworny szlak kwiecisty dzianą, a złotolitymi galonami i frędzlami zdobioną, na którą narzuconą została z gustem upięta firanka pąsowa, żółtym ałtąsem podbita”<sup>113</sup>. W roku 1877 „Kurier Warszawski” donosił o projekcie nowej kurtyny ówczesnego dekoratora Adama Malinowskiego, jednak nie udało się stwierdzić, czy doczekał się on realizacji. Według dziennika:

<sup>107</sup> Za: „Kurier Warszawski” 1870 z 25 listopada 1870 roku, J. Szczublewski, *Teatr Wielki w Warszawie 1833–1993*, s. 164.

<sup>108</sup> Tamże.

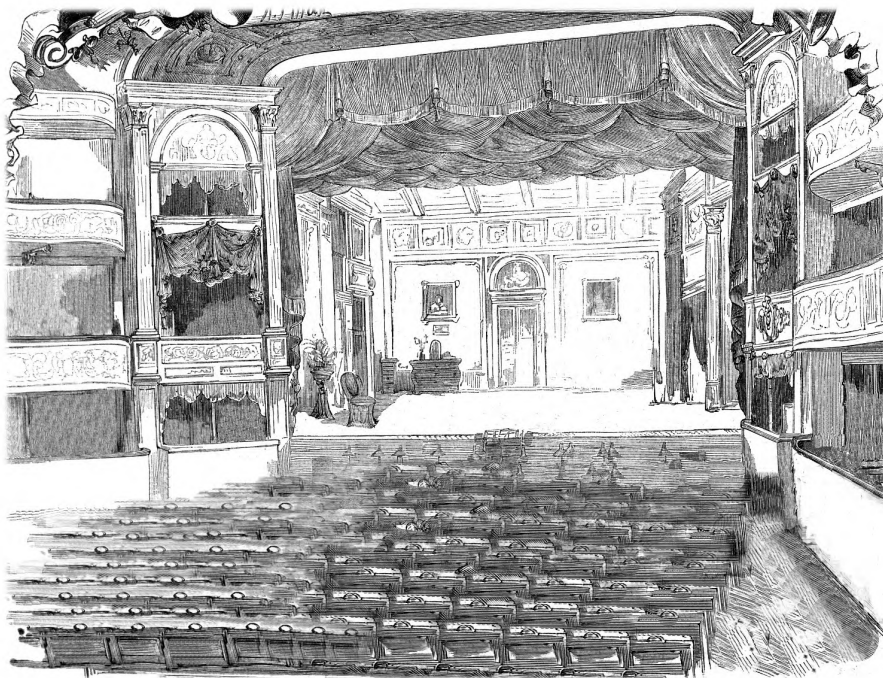
<sup>109</sup> A. Wypych-Gawrońska, *Warszawski Teatr Operowy w latach 1832–1880*, Częstochowa 2005, s. 191.

<sup>110</sup> P. Mitzner, *Teatr światła i cienia. Oświetlenie teatrów warszawskich na tle historii oświetlenia od średniowiecza do czasów najnowszych*, Warszawa 1987, s. 114.

<sup>111</sup> Por. il. 9, 10, 42, 43 i 61.

<sup>112</sup> Tj. tkaniny jedwabnej, o faliście mieniącym się deseniem.

<sup>113</sup> B. Król-Kaczorowska, *Teatry Warszawy*, s. 81.



Il. 9. Wnętrze Teatru Wielkiego, adaptacja rysunku K. Pilattiego

źródło: „Kłós” 1882 nr 911

„Projekt przedstawia przybytek sztuki; na pierwszym planie wznoszą się po obu stronach boki kolumnad w stylu korynckim, połączone rodzajem balustrady, od której stopnie prowadzą do płonącego u dołu źródła sławy. Środek kurtyny na dalszych planach zajmuje świątynia, na stopniach której stoi Apollo w otoczeniu muz, stanowiąc piękną i ożywioną grupę”<sup>114</sup>.

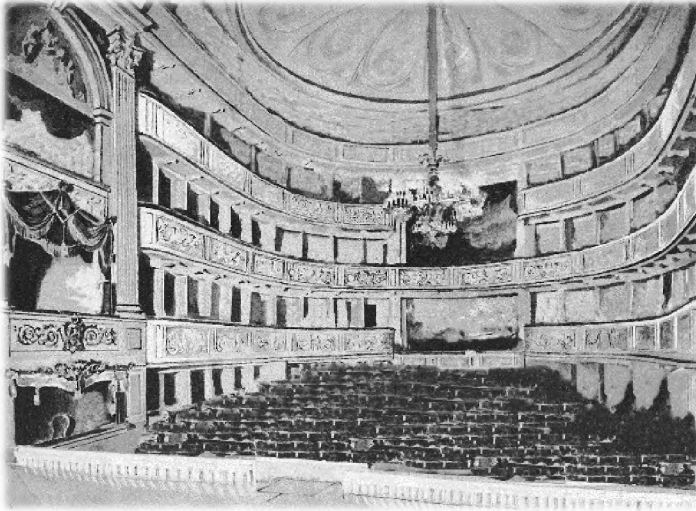
## WIDOWNIA

Widownia Teatru Wielkiego (il. 10 i 11), na której zasiadała publiczność lat 1868–1880, swój kształt uzyskała podczas remontu w roku 1848. Właśnie wtedy wybudowano charakterystyczne amfiteatry pierwszego i drugiego piętra, umieszczone na wprost sceny, mogące łącznie pomieścić 112 osób<sup>115</sup>. Perłowe ściany łóż ozdobili wtedy dekoratorzy Antonio Sacchetti i Józef Głowacki, plafon sali imitował niebo, pomalowany na błękit, „gdzieniegdzie lekkim zasnutu obłokiem”. W roku 1870 wnętrze „odświeżono z gruntu i odmalowano”<sup>116</sup>. Kolor sali zmienił się cał-

<sup>114</sup> „Kurier Warszawski” 1877 nr 32.

<sup>115</sup> Liczba miejsc w Teatrze Wielkim i w Teatrze Rozmaitości za rozkładami miejsc numerowanych. Zob. S. Goślicki, dz.cyt. W opisach widowni podają rzeczywistą liczbę miejsc, czyli razem z miejscami urzędowymi.

<sup>116</sup> S. Goślicki, dz.cyt., s.174.



Il. 10. Widownia Teatru Wielkiego, adaptacja fotografii Karolego i Puscha

źródło: „Tygodnik Ilustrowany” 1890 nr 49

**Rozkład miejsc numerowanych w Teatrze Wielkim.**  
(Miejscu podkreślane nie spracują się.)

O R K I E S T R A									
K R Z E S Ł A									
<div style="display: flex; justify-content: space-between;"> <div style="width: 45%;"> <p><b>Wąskie</b></p> <p>1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100 101 102 103 104 105 106 107 108 109 110 111 112 113 114 115 116 117 118 119 120 121 122 123 124 125 126 127 128 129 130 131 132 133 134 135 136 137 138 139 140 141 142 143 144 145 146 147 148 149 150 151 152 153 154 155 156 157 158 159 160 161 162 163 164 165 166 167 168 169 170 171 172 173 174 175 176 177 178 179 180 181 182 183 184 185 186 187 188 189 190 191 192 193 194 195 196 197 198 199 200 201 202 203 204 205 206 207 208 209 210 211 212 213 214 215 216 217 218 219 220 221 222 223 224 225 226 227 228 229 230 231 232 233 234 235 236 237 238 239 240 241 242 243 244 245 246 247 248 249 250 251 252 253 254 255 256 257 258 259 260 261 262 263 264 265 266 267 268 269 270 271 272 273 274 275 276 277 278 279 280 281 282 283 284 285 286 287 288 289 290 291 292 293 294 295 296 297 298 299 300 301 302 303 304 305</p> </div> <div style="width: 45%;"> <p><b>Wąskie</b></p> <p>1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100 101 102 103 104 105 106 107 108 109 110 111 112 113 114 115 116 117 118 119 120 121 122 123 124 125 126 127 128 129 130 131 132 133 134 135 136 137 138 139 140 141 142 143 144 145 146 147 148 149 150 151 152 153 154 155 156 157 158 159 160 161 162 163 164 165 166 167 168 169 170 171 172 173 174 175 176 177 178 179 180 181 182 183 184 185 186 187 188 189 190 191 192 193 194 195 196 197 198 199 200 201 202 203 204 205 206 207 208 209 210 211 212 213 214 215 216 217 218 219 220 221 222 223 224 225 226 227 228 229 230 231 232 233 234 235 236 237 238 239 240 241 242 243 244 245 246 247 248 249 250 251 252 253 254 255 256 257 258 259 260 261 262 263 264 265 266 267 268 269 270 271 272 273 274 275 276 277 278 279 280 281 282 283 284 285 286 287 288 289 290 291 292 293 294 295 296 297 298 299 300 301 302 303 304 305</p> </div> </div>									
<p><b>Amfiteatr 1-go piętra.</b></p> <p>I 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100 101 102 103 104 105 106 107 108 109 110 111 112 113 114 115 116 117 118 119 120 121 122 123 124 125 126 127 128 129 130 131 132 133 134 135 136 137 138 139 140 141 142 143 144 145 146 147 148 149 150 151 152 153 154 155 156 157 158 159 160 161 162 163 164 165 166 167 168 169 170 171 172 173 174 175 176 177 178 179 180 181 182 183 184 185 186 187 188 189 190 191 192 193 194 195 196 197 198 199 200 201 202 203 204 205 206 207 208 209 210 211 212 213 214 215 216 217 218 219 220 221 222 223 224 225 226 227 228 229 230 231 232 233 234 235 236 237 238 239 240 241 242 243 244 245 246 247 248 249 250 251 252 253 254 255 256 257 258 259 260 261 262 263 264 265 266 267 268 269 270 271 272 273 274 275 276 277 278 279 280 281 282 283 284 285 286 287 288 289 290 291 292 293 294 295 296 297 298 299 300 301 302 303 304 305</p>									
<p><b>Amfiteatr 2-go piętra.</b></p> <p>I 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100 101 102 103 104 105 106 107 108 109 110 111 112 113 114 115 116 117 118 119 120 121 122 123 124 125 126 127 128 129 130 131 132 133 134 135 136 137 138 139 140 141 142 143 144 145 146 147 148 149 150 151 152 153 154 155 156 157 158 159 160 161 162 163 164 165 166 167 168 169 170 171 172 173 174 175 176 177 178 179 180 181 182 183 184 185 186 187 188 189 190 191 192 193 194 195 196 197 198 199 200 201 202 203 204 205 206 207 208 209 210 211 212 213 214 215 216 217 218 219 220 221 222 223 224 225 226 227 228 229 230 231 232 233 234 235 236 237 238 239 240 241 242 243 244 245 246 247 248 249 250 251 252 253 254 255 256 257 258 259 260 261 262 263 264 265 266 267 268 269 270 271 272 273 274 275 276 277 278 279 280 281 282 283 284 285 286 287 288 289 290 291 292 293 294 295 296 297 298 299 300 301 302 303 304 305</p>									

Il. 11. Rozkład miejsc numerowanych w Teatrze Wielkim

źródło: repr. za: S. Gościński, *Pamiętnik Teatrów Warszawskich za rok 1870. Rok pierwszy*, Warszawa 1871

kowicie, wszystkie łoża wytapetowano na kolor ciemnoamarantowy, „malowidła chiaroscuro” ozdobiły parapety łoż, galerii i paradyżu oraz plafon<sup>117</sup>. W ciągu następnego dziesięciolecia wprowadzano jedynie drobne zmiany, np. w roku 1874 wymieniono krzesła parteru.

Przestrzeń między sceną a widownią zajmował kanał orkiestrowy. Widownia, ukształtowana owalnie, posiadała kilka rodzajów miejsc. Cały parter, oddzielony balustradą od orkiestry, zajmowały krzesła ustawione w 16 rzędach równoległych do sceny oraz w dwóch bocznych po obu stronach (razem 305 miejsc). Widownię otaczały cztery kondygnacje łoż (łoża parterowe, pierwszego i drugiego piętra oraz łoża galeriowe, razem 70 łoż, mogących pomieścić łącznie 280<sup>118</sup> osób), przecięte dwoma amfiteatrami na wprost sceny. Czwartą kondygnację, oprócz sześciu łoż galeriowych, zajmowała galeria z 39 miejscami numerowanymi. Na ostatniej, piątej kondygnacji – znajdowała się galeria i paradyż z miejscami nienumerowanymi. Po obu stronach sceny mieściły się reprezentacyjne łoża w trzech kondygnacjach – pomiędzy dwiema korynckimi kolumnami zakończonymi łukiem – dekoracyjnie wplecione w ramę prosceniową.

Na wszystkich miejscach numerowanych mogło zasiąść 738 osób<sup>119</sup>. Jednak publiczność zajmowała tylko 684 miejsca<sup>120</sup>, reszta – 54 były to miejsca urzędowe, nieprzeznaczone na sprzedaż. Do miejsc numerowanych należy doliczyć jeszcze te na galerii i paradyżu, które przeznaczono dla 401 osób<sup>121</sup>. Według przewodników liczba wszystkich miejsc na widowni wynosiła 1085<sup>122</sup>. Okazuje się, że w tak ukształtowanej widowni najwięcej miejsc mogła zająć publiczność miejsc nienumerowanych, czyli paradyżu i galerii (36%), następnie parteru (28%) oraz łoż (24%) i amfiteatrów (10%).

Opisując wnętrze sali teatralnej, nie można zapomnieć o dwóch bardzo istotnych... niedogodnościach. Pierwsza dotyczyła wyjść. Z parteru liczącego prawie 300 osób prowadziły dwa wyjścia usytuowane na poziomie jedenastego rzędu krzesła i jedne schody prowadzące do jednej szatni, co musiało powodować tłok. Drugą niedogodnością był brak sprawnej wentylacji, czego konsekwencję stanowił, szcze-

<sup>117</sup> Za: B. Król-Kaczorowska, dz.cyt., s. 81.

<sup>118</sup> Jedna łoża wg cennika mieściła 4 osoby, w rzeczywistości mogła pomieścić więcej.

<sup>119</sup> 305 miejsc w krzesłach

70 łoż parterowych, I, II piętra i galeriowych – 280 miejsc

Galeria numerowana – 39 miejsc

Amfiteatr I piętra – 58 miejsc

Amfiteatr II piętra – 54 miejsca

Razem: 736 miejsc.

<sup>120</sup> Liczba miejsc urzędowych oraz liczba miejsc nienumerowanych w Teatrze Wielkim i Teatrze Rozmaitości za: *Ceny miejsc w Teatrach Warszawskich*, S. Goślicki, *Pamiętnik Teatrów Warszawskich*, s. 176–179. Miejsca urzędowe w Teatrze Wielkim znajdowały się na parterze (10 miejsc) i w łożach (10 łoż).

<sup>121</sup> Dokładnie 131 na galerii i 270 na paradyżu.

<sup>122</sup> Zob. F. Fryze, I. Chodorowicz, dz.cyt., s. 325, zob. także: B. Król-Kaczorowska, dz.cyt., s. 81. Należy podkreślić, że jest to liczba miejsc przeznaczonych dla publiczności (684 miejsca numerowane + 401 nienumerowanych), w rzeczywistości Teatr Wielki mógł pomieścić 1137 osób (736 + 401) lub więcej – jeśli się doda więcej niż 4 osoby w łożach i więcej osób na nienumerowanym paradyżu.

gólnie w cieplejsze dni, „afrykański upał”, najmocniej odczuwalny na paradyzie, „podgrzewanym” dodatkowo żarem z wiszącego na środku żyrandola.

Ciekawych wniosków dostarcza analiza położenia sceny względem widowni. Scena znajdowała się na równej wysokości z balustradą łóż parterowych, na znacznej wysokości w stosunku do parteru. Wrażenie jej wysokości jeszcze pogłębiono, obniżając w roku 1869 poziom kanału orkiestry i zwiększając tym samym „widoczność sceny”<sup>123</sup>.

„Z urzędzeniem w sposób powyższy orkiestry Teatr Warszawski prawdopodobnie jest pierwszym, który poszedł za przykładem danym w tym względzie przez Teatr Królewski w Monachium, na skutek propozycji słynnego kompozytora i dyrektora Ryszarda Wagnera”<sup>124</sup>.

Można przypuszczać, że tę innowację scena zawdzięczała Marii Kalergis Muchanow, która utrzymywała liczne kontakty z niemieckim środowiskiem teatralno-muzycznym.

Teatr Wielki połączony był ze sceną Teatru Rozmaitości dwiema drogami. Jedna prowadziła z korytarza okrążającego widownię Teatru Wielkiego, przez Sale Redutowe, obok rekwizytorni, garderoby i „reżyserki”, a druga, bezpośrednio wprost ze sceny Teatru Wielkiego długim wąskim korytarzem pełnym niezliczonych rekwizytów, przyborów scenicznych i przystawek dekoracyjnych<sup>125</sup>.

## TEATR ROZMAITOŚCI

Teatr o historii zaskakującej, zaskakującej, pełnej zwrotów i licznych paradoksów, z całą pewnością zasługuje na osobną monografię<sup>126</sup>. Popularny wśród publiczności, która tłumnie uczęszczała do małej salki Towarzystwa Dobroczynności, obecność w nowym gmachu na placu Teatralnym zawdzięczał Ludwikowi Dmuszewskiemu. 23 maja 1832 roku, podczas posiedzenia Komitetu w celu zbadania stanu budowy Teatru Wielkiego złożył wniosek, żeby „obok Teatru Wielkiego i w gmachu do teatru należącym urządzić mniejszą salę, w której by mniej wystawne sztuki teatralne grywane być mogły”<sup>127</sup>. Wniosek przyjęto z uwagi na praktyczny wymiar przedsięwzięcia – możliwość zużycia dekoracji będących w magazynie Teatru Wielkiego oraz spodziewany dodatkowy dochód. Początkowo nowy teatr – według projektu Antoniego Corazziego i Ludwika Kozubowskiego – urządzono w Salach Redutowych. W dniu inauguracji 13 września 1833 roku za jego atut uznano, że „w potrzebie użycia sali na bal w ciągu 24 godzin wszystko bez uszkodzenia

<sup>123</sup> A. Wypych-Gawrońska, *Warszawski Teatr Operowy w latach 1832–1880*, Częstochowa 2005 s. 191.

<sup>124</sup> „Kurier Codzienny” z 20 września 1869 roku [za:] J. Szczublewski, dz.cyt., s. 156.

<sup>125</sup> Zob. „Kurier Warszawski” 1883 nr 144a.

<sup>126</sup> Dotychczas opisany przez B. Król-Kaczorowską. Zob. B. Król-Kaczorowska, *Teatry Warszawy*, Warszawa 1986, s. 95–116.

<sup>127</sup> P. Biegański, dz.cyt., s. 88.

może być rozebrany i znów ustawionym”<sup>128</sup>. W tej prowizorycznej sali teatr działał ponad dwa lata. Już od samego początku w historię Teatru Rozmaitości została wpisana przypadkowość i tymczasowość, istnienie „pomimo wszystko”.

13 lutego 1836 roku uroczyste otwarto stałą siedzibę teatru w przebudowanym prawym skrzydle od ulicy Wierzbowej, gdzie dawniej mieściły się lokale użytkowe. Został więc jak gdyby wciśnięty w zabudowania gmachu teatralnego, w miejscu pierwotnie przeznaczonym na zaplecze. Do 1883 roku<sup>129</sup> kształt teatru, nie licząc kilku remontów, nie został zmieniony. Mimo że pod względem estetycznym architektom udało się dostosować nowy budynek do bryły gmachu<sup>130</sup>, to jednak od strony praktycznej wnętrze teatru posiadało liczne niedogodności.

„Nowe pomieszczenie nie o wiele lepszym okazało się od poprzednich. Niemożność zmniejszenia pozostałych sal maskaradowych [czyt. reductowych] i garderób teatralnych, konieczność utrzymania lokali prywatnych, stały się przyczyną braku podjazdu, szczupłości korytarzy i trudnej komunikacji przez jedne tylko schody, jakie do teatru i lokali prowadziły”

– można przeczytać w *Pamiętniku Teatrów Warszawskich*<sup>131</sup>.

W roku 1841 od strony ulicy Wierzbowej dobudowano osobne schody dla publiczności uczęszczającej na paradyz i od tej pory do Teatru Rozmaitości prowadziły dwa wejścia, licząc razem z wejściem głównym od placu Teatralnego, pod filarami prawego skrzydła. Główne schody prowadzące do Teatru Rozmaitości cieszyły się – delikatnie mówiąc – nie najlepszą opinią. Były drewniane i wąskie, „zdają się prowadzić raczej na jakieś poddasze, aniżeli do sali widowisk, w której występują pierwsi artyści kraju” – pisał „Kurier”<sup>132</sup>. Oprócz niewygodnych schodów, kolejnym rezultatem niewłaściwej lokalizacji były ciasne korytarze:

„Korytarze, zwłaszcza z prawej strony, są tak wąskie, że dwie osoby idące razem całą ich szerokość zapełniają. A przy tym do krzeseł i do łóż Teatru Rozmaitości prowadzi tylko jedno wejście [czyt. korytarz], przez które, przy większym zebraniu publiczności, trudniej jeszcze precyzyjnie się, aniżeli z Wielkiego Teatru”<sup>133</sup>.

Takie warunki, oprócz niewygody czy nieeleganckiego wyglądu, były przede wszystkim niebezpieczne. Jednak aż do roku 1883 los czuwał nad teatrem, jedynie

<sup>128</sup> B. Król-Kaczorowska, dz.cyt., s. 112.

<sup>129</sup> 11 czerwca 1883 roku scena i widownia Teatru Rozmaitości zostały całkowicie zniszczone w wyniku pożaru.

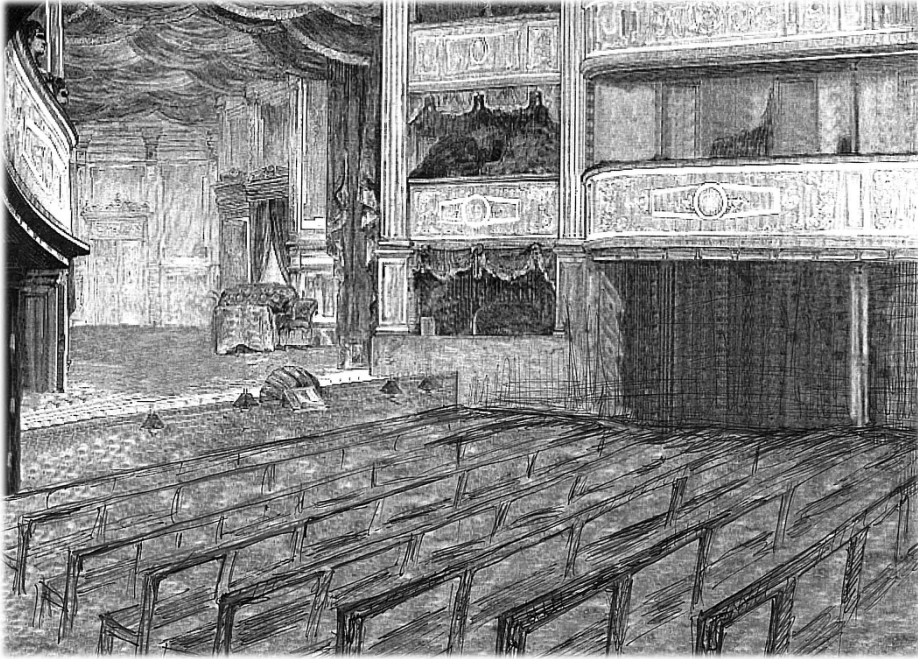
<sup>130</sup> „Trzy osie w układzie dwukondygnacyjnym opracowane w formie monumentalnych arkad, ozdobionych kolumnami, odpowiadały szerokości teatru i były logicznym odbiciem wewnętrznej treści nowego budynku. Architektoniczne rozwiązanie Teatru Rozmaitości stało się jeszcze jednym dowodem wysokiej kultury projektantów [A. Corazziego, L. Kozubowskiego – przyp. A.W.], którzy potrafili obok tak monumentalnego zespołu, jakim był Teatr Wielki, znaleźć rozwiązanie, odpowiadające charakterowi samodzielnego budynku teatralnego, jednocześnie nie naruszając bryły całego zespołu i jednorodności architektonicznej”. P. Biegański, dz.cyt., s. 108.

<sup>131</sup> S. Goślicki, dz.cyt., s. 175.

<sup>132</sup> „Kurier Warszawski” 1880 nr 188.

<sup>133</sup> *Kronika tygodniowa*, „Tygodnik Ilustrowany” 1870 nr 122.





Il. 12. Scena i fragment widowni Teatru Rozmaitości, adaptacja rysunku K. Pillatiego

źródło: „Tygodnik Ilustrowany” 1877 nr 71

# Rozkład miejsc numerowanych w Teatrze Rozmaitości.

(Miejsca zakreślane nie sprzedają się. — Kółka O oznaczają filarki podpierające łaz).

1																																																																																																					1	1
2																																																																																																					2	2
3																																																																																																					3	3
4																																																																																																					4	4
5																																																																																																					5	5
6																																																																																																					6	6
7																																																																																																					7	7
8																																																																																																					8	8
9																																																																																																					9	9
10																																																																																																					10	10
11																																																																																																					11	11

O R K I E S T R A.

Lokale patronów

Lokale 1-go piętra

215  
216

215  
216

Wschód

Wschód

K. boczne  
III  
AI

II

III

IV

V

VI

VII

VIII

IX

K. boczne  
II

I

II

III

IV

V

VI

VII

VIII

K. boczne  
I

II

III

IV

V

VI

VII

VIII

IX

K. boczne  
I

II

III

IV

V

VI

VII

VIII

IX

K. boczne  
I

II

III

IV

V

VI

VII

VIII

IX

K. boczne  
I

II

III

IV

V

VI

VII

VIII

IX

K. boczne  
I

II

III

IV

V

VI

VII

VIII

IX

K. boczne  
I

II

III

IV

V

VI

VII

VIII

IX

K. boczne  
I

II

III

IV

V

VI

VII

VIII

IX

K. boczne  
I

II

III

IV

V

VI

VII

VIII

IX

K. boczne  
I

II

III

IV

V

VI

VII

VIII

IX

K. boczne  
I

II

III

IV

V

VI

VII

VIII

IX

K. boczne  
I

II

III

IV

V

VI

VII

VIII

IX

K. boczne  
I

II

III

IV

V

VI

VII

VIII

IX

K. boczne  
I

II

III

IV

V

VI

VII

VIII

IX

K. boczne  
I

II

III

IV

V

VI

VII

VIII

IX

K. boczne  
I

II

III

IV

V

VI

VII

VIII

IX

K. boczne  
I

II

III

IV

V

VI

VII

VIII

IX

K. boczne  
I

II

III

IV

V

VI

VII

VIII

IX

K. boczne  
I

II

III

IV

V

VI

VII

VIII

IX

K. boczne  
I

II

III

IV

V

VI

VII

VIII

IX

Lewa strona

Rząd

XIII

XIII

XII

XII

XII

XII

XII

XII

XII

XII

XII

XII

XII

XII

XII

XII

XII

XII

XII

XII

XII

XII

XII

XII

XII

XII

XII

XII

XII

XII

XII

XII

XII

XII

XII

XII

XII

XII

XII

XII

XII

XII

XII

XII

XII

XII

XII

XII

XII

XII

XII

XII

XII

XII

XII

XII

XII

XII

XII

XII

XII

XII

XII

XII

XII

XII

XII

XII

XII

XII

XII

XII

XII

XII

XII

XII

XII

XII

XII

XII

XII

XII

Prava strona

Rząd

XIII

XIII

XII

XII

XII

XII

XII

XII

XII

XII

XII

XII

XII

XII

XII

XII

XII

w lutym 1871 roku w korytarzu przy wejściu do krzeseł wybuchł pożar, który na szczęście okazał się niegroźny i szybko został ugaszony<sup>134</sup>.

## SCENA

Nie znamy wymiarów sceny, wiadomo tylko, że była mała (il. 12), z założenia przeznaczona do przedstawiania sztuk niewymagających zastosowania bogatej wystawy<sup>135</sup>. Scenę oraz widownię oświetlano gazem, tak jak w Teatrze Wielkim. Pośrodku sceny, przy rampie, obowiązkowa budka suflera w charakterystycznym kształcie muszli. Całości dopełniała kurtyna – od roku 1843 przez ponad trzydzieści lat – pędzla dekoratora Józefa Głowackiego, niestety, brak informacji o jej wyglądzie. W 1874 roku naczelny dekorator Adam Malinowski zaprojektował nową kurtynę. Byli na niej umieszczeni – jak informował „Kurier”

„...w odpowiedniej ornamentacji ojcowie teatru, a mianowicie: Szekspir, Molier, Fredro, W. Bogusławski, S. Bogusławski, Zabłocki, Korzeniowski, Dmuszewski, J.T.S. Jasiński, Narzowski i kilku innych. Fredro i Wojciech Bogusławski mają być portretowani w malowanych płaskorzeźbach; innych zaś wymienionych przez nas krzewicieli sztuki, będą na kurtynie figurowały nazwiska”<sup>136</sup>.

## WIDOWNIA

W roku 1868 nowy prezes zastał wnętrze teatru po ostatnim remoncie z 1843. Wiadomo, że „parapety [łóż] wyobrażające w płaskorzeźbie igrających amorków i grupy odznaczające sztuki piękne, jako to: poezję, rzeźbiarstwo, komedię, tragedię, astronomię, architekturę, taniec, muzykę i malarstwo” były autorstwa Głowackiego, ozdoby architektoniczne „wyłożono” oraz zamontowano nowy żyrandol<sup>137</sup>. Sala nazwana wtedy „ślicznym, eleganckim salonem”, po dwudziestu pięciu latach musiała mocno stracić na elegancji, skoro już w roku 1869 została „świeżo pomalowana i odnowiona”<sup>138</sup>, na następne jedenaście lat. W 1874 roku, oprócz montażu nowej kurtyny, wymieniono krzesła na parterze. Jednak entuzjastycznie witane przez prasę, okazały się starymi, „spróchniałymi ławkami” z Teatru Wielkiego, które jedynie pomalowano lakierem<sup>139</sup>. Po zmianach, które trudno nawet nazwać remontem, porównano Teatr Rozmaitości do odświeżonej „starej panny”<sup>140</sup>.

Określenie „spróchniałe ławki” podpowiada wygląd krzeseł na parterze widowni (il. 12 i 13). Były to siedzenia w kształcie ławek, powszechnie nazywane krzesłami. Cały parter mógł pomieścić 265 osób. Gdy analizuje się rozkład miejsc na

<sup>134</sup> „Kurier Warszawski” 1871 nr 34–35.

<sup>135</sup> Zob. P. Biegański, dz.cyt., s. 88.

<sup>136</sup> „Kurier Warszawski” 1874 nr 200.

<sup>137</sup> Za: B. Król-Kaczorowska, dz.cyt., s. 96.

<sup>138</sup> Zob. S. Gośliński, dz.cyt., s. 175.

<sup>139</sup> Zob. „Kurier Warszawski” 1874 nr 222.

<sup>140</sup> Zob. *Kronika tygodniowa*, „Tygodnik Ilustrowany” 1874 nr 355.

widowni, zastanawia zagęszczone ustawienie wykorzystujące – dosłownie – każde wolne miejsce. Przy samym kanale orkiestrowym znajdowały się krzesła boczne. Po dwa krzesła – nazywane „we framugach” – umieszczono na wysokości jedenastego i dwunastego rzędu. Całość parteru uzupełniało 15 miejsc stojących. Aż trudno uwierzyć, że w roku 1880 dostawiono tu dodatkowo 40 nowych krzeseł!<sup>141</sup> Oprócz ciasnego ustawienia, siedzenia były wyjątkowo niewygodne, a narzekanie na nie to stała melodia nucona w prasie warszawskiej. W roku 1870 poważny krytyk F.H. Lewestam apelował „w obronie rąk i odzieży” widzów o zastosowanie trwalszego lakieru zamiast farby olejnej, której i tak go zostało już niewiele, „a ta, która została, po dziś dzień tak jest lepka, że oparłszy się zwłaszcza w czasie antraktów o poręcz, trudno się potem od niej oderwać. Gdy kto gwałtem tego dokona, ręce są powerniksowane, a na ławce pokazują się ślady wełny z tużurka”<sup>142</sup>. Jednak kiedy cztery lata później sugerowanym lakierem pomalowano stare ławki, okazało się, że problem nie zniknął i widzowie przylepiali się nadal<sup>143</sup>. Niewygodą krzeseł była najczęstszym tematem czasopism humorystycznych, np. w rubryce „Pogodzeni z losem” zostali m.in. wymienieni „słuchacze z Teatru Rozmaitości, którzy cierpią strasznie na siedzeniach”, nazwanych „teatralną torturą”<sup>144</sup>.

Parter otaczały dwie kondygnacje łóż wsparte na filarkach. Pierwszą kondygnację tworzyły 22 łóż pierwszego piętra, drugą – 8 łóż galeriowych oraz galeria z miejscami nienumerowanymi przeznaczonymi dla 180 osób. Nad nimi paradyż, również z miejscami nienumerowanymi, na 250 widzów. Łóże prosceniowe wkomponowano po obu stronach sceny pomiędzy dwiema kolumnami korynckimi. Łóż parterowe w połowie usytuowane były na scenie. Widownia mogła pomieścić 823 osoby, jednak dla publiczności przeznaczono 794 miejsca<sup>145</sup>. Takie ukształtowanie przestrzeni oznaczało najwięcej miejsc dla publiczności paradyżu i galerii (aż 55%!), następnie – widzów parteru (32%), a jedynie 13% dla publiczności łóż.

Po przeprowadzeniu analizy położenia sceny w stosunku do widowni okazało się, że była umiejscowiona bardzo nisko, na równym poziomie z łóżami parterowymi. Co więcej, ciasny parter oraz miejsca siedzące w kanale orkiestrowym świadczą o jej bliskości. (Widoczne na il. 12. lampki oświetlające stanowiska muzyków wystawały ponad poziom sceny!).

<sup>141</sup> Zob. „Kurier Warszawski” 1880 nr 18.

<sup>142</sup> Zob. F.H. Lewestam, *Teatr*, „Kłosy” 1870 nr 259.

<sup>143</sup> Zob. strona tytułowa w „Kolcach”, przedstawiająca przyklepionego do krzesła widza, na opuszczonej już widowni Teatru Rozmaitości, którego zdezorientowany woźny próbuje wyprosić z sali: „Woźny: Proszę pana wyjść z krzeseł – już dawno po przedstawieniu. Pan Onufry: Właśnie pracuję nad tym, ale taki mocny lakier macie, że dopiero do połowy się odlepiłem!”, „Kolce” 1874 nr 44.

<sup>144</sup> „Mucha” 1878 nr 5.

<sup>145</sup> 256 miejsc na parterze

20 łóż I piętra + 7 łóż galeriowych – 108 miejsc

430 miejsc nienumerowanych na galerii i paradyżu

Razem: 794 miejsca.

W Teatrze Rozmaitości było 29 miejsc urzędowych, 9 na parterze i 20 miejsc w pięciu łóżach (dwóch parterowych, dwóch łóżach I piętra i jednej łożu galeriowej).

W teatrze była dobra akustyka. Podczas otwarcia w 1836 roku pisano: „deklamacja artystów i odgłos orkiestry dochodzą równo do wszystkich części sali”<sup>146</sup>.

Jednym z największych mankamentów wnętrza był brak sprawnej wentylacji. Duchota tam panująca była porównywana do łaźni parowej<sup>147</sup>. Upał musiał być oczywiście nie do wytrzymania, skoro w roku 1869 Dyrekcja wydała rozporządzenie, aby latem, „z powodu gorąca i ciasnoty”<sup>148</sup>, sztuki z tej sceny grano w Teatrze Wielkim „po cenach Teatru Rozmaitości”. Od roku 1870, kiedy wybudowano Teatr Letni w Ogrodzie Saskim, Teatr Rozmaitości na okres trzech letnich miesięcy zamykano.

Warto zrobić krótką wycieczkę poza gmach teatralny, aby przyjrzeć się teatrowi, który na czas lata stawał się filią dwóch poznanych sal – wielkiej i małej.

## TEATR LETNI<sup>149</sup>

Myślę, że nie będzie przesady w stwierdzeniu, iż Teatr Letni zawdzięcza swoje istnienie wszystkim niedogodnościom teatrów w gmachu przy placu Teatralnym. Został wybudowany na czas remontu Teatru Wielkiego w roku 1870 jako Tymczasowy Teatr Letni. Jego początkowo „tymczasowa” egzystencja trwała jednak prawie siedemdziesiąt lat<sup>150</sup>. Inicjatorem budowy był prezes Sergiusz Muchanow, który „przedstawił do zatwierdzenia projekt budowy tymczasowego »baraku«, a uzyskawszy subwencję w 1869 roku, i z zasiłków wyznaczonych na rok 1870 – niebawem przystąpił do dzieła”<sup>151</sup>. Fakt wybudowania Teatru Letniego za rządów Muchanowa wymaga podkreślenia. Po trzydziestu czterech latach<sup>152</sup> Warszawa zyskała nowy stały budynek teatralny. Lokalizację wybrano znakomitą, nie tylko ze względu na urodę Ogrodu Saskiego, lecz także bliskość gmachu teatru, co ułatwiało transport dekoracji ulicą Niecałą.

Budynek teatru (il. 14) był drewniany, ale na murowanych fundamentach, w stylu „jak to w drewnianych budynkach jest konieczne, można by nazwać szwajcarskim”. Na poziomie parteru i pierwszego piętra charakterystyczna zamknięta weranda, przykryta spadzistym dachem, do której po obu stronach prowadziły schody, zabudowane podczas remontu w roku 1872. Ściany na wszystkich trzech piętrach były

„...urządzone żaluzjowym sposobem, to jest w taki sposób, iż podzielone między słupkami na przedziały, złożone z cienkich deseczek, uczepionych u żelaznego pręta a zachodzących na siebie, mogą być jak żaluzje otwierane i zamykane, zapewniają w ten sposób wentylację, a nawet chłód, tak ważne w lecie w zamkniętym miejscu zebrań”<sup>153</sup>.

<sup>146</sup> Zob. B. Król-Kaczorowska, dz.cyt., s. 96.

<sup>147</sup> Tamże, s. 97.

<sup>148</sup> „Kurier Warszawski” 1869 nr 96.

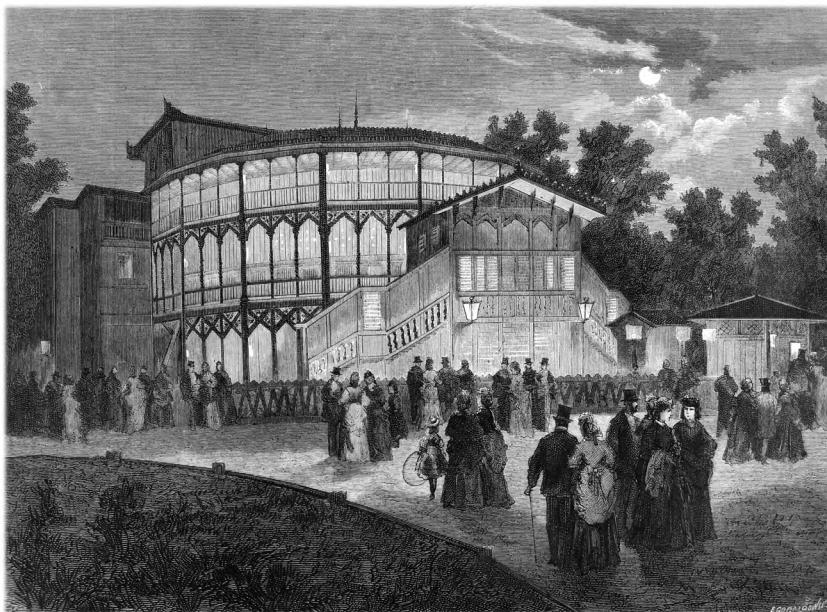
<sup>149</sup> Dokładny opis teatru z lat 1870–1880 zob. B. Król-Kaczorowska, dz.cyt., s. 116–122. Zob. także M.O. Bienka, dz.cyt., s. 94–98.

<sup>150</sup> Teatr spłonął trafiony bombą podczas nalotów we wrześniu 1939 roku.

<sup>151</sup> *Album Teatralne*. R.1: 1897, t. 1–2, Warszawa 1896/1897, s. 67.

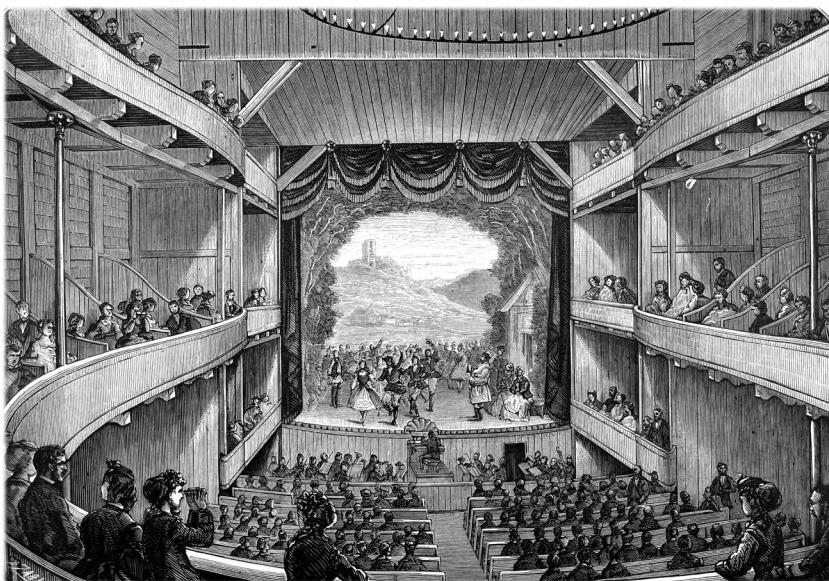
<sup>152</sup> Tj. od wybudowania Teatru Rozmaitości w 1836 roku.

<sup>153</sup> Zob. „Gazeta Warszawska” 1870 nr 21.



Il. 14. Teatr Letni w Ogrodzie Saskim, rys. H. Pillati

źródło: „Tygodnik Ilustrowany” 1873 nr 292



Il. 15. Scena i widownia Teatru Letniego, rys. F. Zabłocki

źródło: „Kłosy” 1870 nr 279

Opisując Teatr Letni, można zauważyć, że projektując nowy budynek, starano się omijać wszystkie mankamenty znane z obu „starych” teatrów, co stanowi dodatkowy dowód ogromnej uciążliwości poprzednich. Chcąc zapewnić jak najlepszą wentylację, zastosowano opisany żaluzjowy system ścian. Zadbano o bezpieczne i wygodne opuszczanie sali teatralnej przez siedem wyjść i siedem klatek schodowych oraz trzy wyjścia z amfiteatrów przez schody na froncie<sup>154</sup>.

Rozmiar oraz możliwości **sceny** (il. 15) zostały dostosowane do sceny Teatru Wielkiego, „dla montażu użycia dekoracji, kulisów itp. efektów istniejących”<sup>155</sup>. Na scenie i w całym teatrze oświetlenie było gazowe, dla bezpieczeństwa ścianę w korytarzu pomiędzy sceną a garderobami wyłożono żelazną blachą chroniącą od pożaru. Za sceną aktorzy mieli do dyspozycji trzydzieści pojedynczych garderób oraz osobne foyer.

Scenę od **widowni** oddzielał szeroki kanał orkiestry zamknięty grubym murem, mającym funkcję przeciwpożarową. Wnętrze było proste, surowe, pozbawione dekoracji i ozdób. Teatr dysponował 1065 miejscami. Wielką innowacją na widowni Teatru Letniego była rezygnacja z miejsc nienumerowanych na paradyżu i galerii. Zastąpiły je dwie kondygnacje wygodnych i szerokich amfiteatrów z 470 miejscami numerowanymi. Parter posiadał 515 miejsc na ławach ustawionych w 18 rzędów, łóże usytuowane przy scenie mogły pomieścić jedynie 80 osób.

Z analizy wnętrza Teatru Letniego, najciekawsza wydaje się obserwacja, że najważniejsze atuty teatru – powstałe jakby w opozycji do Wielkiego i Rozmaitości, czyli wentylacja i przestronność – w konsekwencji okazały się jego największymi mankamentami. Podwyższona scena oraz szeroki kanał orkiestry znacznie oddalały scenę od widowni. Ściany z żaluzji umożliwiały dopływ świeżego powietrza, ale także... odgłosów dochodzących z Ogrodu Saskiego oraz z bufetu<sup>156</sup>. Hałas wzmacniał również gaz „piszczący w świeczniku”<sup>157</sup>, co razem powodowało niedobre warunki akustyczne oraz rozproszenie uwagi widzów. „Letni teatr nie da się żadną miarą oddzielić od zewnętrznych wrażeń, jak to ma miejsce w zwykłych salach. Słyszać tam każde stąpanie, każdy stuk, każdy odgłos, nawet syczenie gazu, a tym bardziej, jak deszcz pada albo zbiera się na burzę” – pisał Wacław Szymanowski<sup>158</sup>. W lecie często bywało zimno i wietrznie, a wtedy przez otwarte żaluzje, przenikał chłód oraz przeciągi – uciążliwe dla widzów i niebezpieczne dla zdrowia aktorów.

Korzystając z wycieczki poza plac Teatralny, należy wspomnieć o dwóch scenach rządowych usytuowanych w Łazienkach, które jednak z różnych przyczyn nie wchodziły w zakres naszych zainteresowań.

<sup>154</sup> Zob. *Teatr letni w Ogrodzie Saskim*, „Kłoso” 1870 nr 279.

<sup>155</sup> Tamże.

<sup>156</sup> Za: „Kurier Warszawski” 1872 nr 163. Dodajmy, że bufet przy Teatrze Letnim prowadził, tak jak w obu teatrach w gmachu na placu Teatralnym, Jan Janowski.

<sup>157</sup> *Pokłosie*, „Kłoso” 1870 nr 275.

<sup>158</sup> W. Szymanowski, *Przegląd teatralny*, „Tygodnik Ilustrowany” 1870 nr 135.

**Teatr na Wyspie**<sup>159</sup> – najstarszy, największy (mogący pomieścić 1246 osób) i bez wątpienia najpiękniejszy teatr w Warszawie, był przeznaczony na widowiska baletowo-operowe. Warto podkreślić, że z inicjatywy prezesa Muchanowa po kilkunastoletniej przerwie, dokładnie od czerwca 1868 roku, rozpoczął ponownie działalność, stając się przy ładnej pogodzie jedną z ulubionych letnich rozrywek warszawian. **Dworski Teatr w Pomarańczarni**<sup>160</sup> był natomiast zamknięty dla publiczności, „zaledwie co lat kilka odbywa się przedstawienie raz lub parę razy w tygodniu, podczas pobytu w Warszawie Najjaśniejszego Dworu, i to wyłącznie dla osób zaproszonych ze sfer najwyższych”<sup>161</sup> – informował przewodnik.

Poznając wszystkie sceny i widownie sal teatralnych, na których występował zespół dramatu i komedii oraz gościła publiczność przedstawień dramatycznych, należy przede wszystkim zwrócić uwagę na to, jak różne były to przestrzenie. O ile Teatr Letni wielkością sceny i pojemnością widowni był podobny do Teatru Wielkiego (jednak pamiętać należy o złej akustyce charakteryzującej letnią siedzibę), o tyle scena i widownia Teatru Rozmaitości różniły się niemal we wszystkim. Scena była znacznie mniejsza, umiejscowiona niżej i bliżej widowni, co nadawało jej charakter sceny kameralnej. Widownia Teatru Rozmaitości była w zdecydowanej większości zdominowana przez publiczność paradyżu i galerii oraz krzeseł, dla publiczności łożowej przeznaczone było praktycznie jedno piętro. Całkowicie inaczej przedstawiała się sytuacja w Teatrze Wielkim, gdzie kondygnacje łoż oraz amfiteatry dominowały w ukształtowaniu widowni i mogły pomieścić mniej więcej tyle samo publiczności co paradyż i galeria oraz parter. Warto także zwrócić uwagę, że rezygnacja z miejsc nienumerowanych (czyli paradyżu i galerii) w Teatrze Letnim na rzecz wygodnych amfiteatrów oraz niewielka liczba łoż były ukłonem w stronę tzw. letniej publiczności, która w sezonie zimowym tłoczyła się najczęściej na najwyższych piętrach widowni w gmachu przy placu Teatralnym. Teatry Warszawskie – mimo jednej nazwy określającej instytucję – składały się z odrębnych sal teatralnych, przeznaczonych dla innego rodzaju publiczności, o innej atmosferze, różnych warunkach technicznych sceny, co nie mogło pozostać bez wpływu na kształt repertuaru oraz sztuki scenicznej.

Wracając do głównego gmachu, proponuję poznać jeszcze dwa pomieszczenia, które odgrywały ważną rolę w życiu teatru, a szczególnie zespołu dramatu i komedii.

## SALE REDUTOWE

**Sale Redutowe** były nieodłączną przestrzenią Teatru Narodowego na placu Krasińskich, przeznaczoną głównie na reduty, czyli taneczne zabawy maskowe oraz

<sup>159</sup> Zob. B. Król-Kaczorowska, dz.cyt., s. 56–59. Zob. także: *Łazienki królewskie*, „Kłosy” 1872 nr 379.

<sup>160</sup> Zob. B. Król-Kaczorowska, dz.cyt., s. 48–52.

<sup>161</sup> F. Fryze, I. Chodorowicz, dz.cyt., s. 325.

koncerty<sup>162</sup>. Nie mogło ich zabraknąć w nowym gmachu na placu Teatralnym. Zajmowały dwa górne piętra prawego skrzydła od strony placu, z malowniczym wyjściem na taras nad kolumnadą teatru.

Wnętrze (il. 16) kryło trzy sale podzielone kolumnami, u góry otoczone galerią. „Sama historia tych Sal zajęłaby z pewnością gruby tom, tyle tu produkowało się znakomitości różnych czasów” – pisał Władysław Krogulski<sup>163</sup>. Była to najbardziej urozmaicona przestrzeń w całym gmachu teatru. Pierwsza przystań Teatru Rozmaitości. Miejsce najpopularniejszych w Warszawie balów karnawałowych zwanych maskaradami. Od połowy grudnia do świąt Bożego Narodzenia Warszawskie Towarzystwo Dobroczynności organizowało tutaj kiermasz charytatywny, tzw. „Bazar na Gwiazdkę”. W Salach Redutowych odbywały się przeróżne uroczystości, takie jak wystawne kolacje oraz benefisy niektórych artystów<sup>164</sup>. Niekiedy stawały się salą teatralną, ze scenką – estradą i widownią. Bardzo często Sale Redutowe były także przestrzenią muzyczną, zmieniając się w salę koncertową<sup>165</sup>. W latach 1871–1879 były pierwszą siedzibą Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego<sup>166</sup>.



Il. 16. Sale Redutowe,  
rys. W. Gerson

źródło: „Kłosy” 1866 nr 37

<sup>162</sup> Zob. także Z. Raszewski, *Teatr na placu Krasińskich*, Warszawa 1995, s. 155–159.

<sup>163</sup> W. Krogulski, dz.cyt., s. 406. Dzieje Sal Redutowych z pewnością zasługują na osobną historię. Dotychczas opisała je B. Król-Kaczorowska, ale zgodnie z tytułem jej książki *Teatry Warszawy*, pod kątem teatrów goszczących w Salach Redutowych. Zob. B. Król-Kaczorowska, dz.cyt., s. 111–116.

<sup>164</sup> Zob. rozdział 11. *Post Scriptum*. Różne oblicza wieczoru teatralnego, s. 245.

<sup>165</sup> Zob. M. Kwiatkowski, *Salę koncertową Warszawy drugiej połowy XIX w.* [w:] *Kultura muzyczna Warszawy II poł. XIX wieku*, red. nauk. A. Spóz, Warszawa 1980, s. 111.

<sup>166</sup> Zob. A. Spóz, *Warszawskie Towarzystwo Muzyczne* [w:] *Kultura muzyczna Warszawy...*, s. 42.



## BIBLIOTEKA TEATRALNA

**Biblioteka teatralna** mieściła się na dziedzińcu w zabudowaniach od ulicy Trębackiej i Wierzbowej. Wnętrze biblioteki (il. 17) nawiązywało architektonicznie do zewnętrznej kolumnady gmachu teatru. Salę okrężały kolumny podpierające ozdobny perystyl, na którym umieszczono „kilkanaście gipsowych konterfektów, m.in. Wojciecha Bogusławskiego, Leontyny Halpertowej”<sup>167</sup>. Dookoła ścian stały wypełnione książkami zamykane szafy, a na środku stoły do pracy. Wydaje się, że biblioteka teatralna spełniała rolę muzeum teatru dramatycznego. Kiedy po śmierci Ludwika Panczykowskiego wykonano jego medalion, publiczność – za pośrednictwem „Kuriera” – dowiedziała się, że „Dyrekcja teatru zakupi ów medalion dla powiększenia kolekcji biustów i portretów znakomitych artystów, znajdującej się w bibliotece teatralnej”<sup>168</sup>.

Gdy w roku 1868 zauważono w prasie, że „kilka z tutejszych pierwszorzędnych zakładów fotograficznych, od pewnego czasu skutecznia w różnych rozmiarach fotografie artystów i artystek teatrów w kostiumach”, od razu zaproponowano, aby „dla kompletnego zbioru” powiększyć kolekcję o „fotografie artystów i artystek w ich główniejszych rolach”<sup>169</sup>. W bibliotece gromadzono nie tylko portrety aktorów, lecz także afisze teatralne. Ich zbiór powiększył się znacznie w roku 1868 dzięki kolekcjonerowi afiszy – Ludwikowi Panczykowskiemu, który „całą kolekcję w ozdobnej oprawie podarował Dyrekcji Teatrów do biblioteki teatrów”<sup>170</sup>.

Najczęstszymi gośćmi biblioteki teatralnej byli aktorzy pasjonujący się także historią teatru: **Michał Chomiński** (il. 18) i **Władysław Krogulski** (il. 19) – nazwani przez Janinę Pudełek „pionierami polskiej teatrologii”<sup>171</sup>. Dokładnie w lipcu 1868 roku Chomiński rozpoczął – ogłoszoną publicznie, kontynuowaną przez długie lata i nigdy nie ukończoną – akcję zbierania materiałów ikonograficznych w celu utworzenia Galerii Artystów Dramatycznych Teatrów Warszawskich, w którą zaangażowali się także m.in. Jan Królikowski, Alojzy Żółkowski, Alojzy Stolpe i Ludwik Panczykowski<sup>172</sup>. W inicjatywę dokumentowania działalności teatru pol-

<sup>167</sup> „Kurier Warszawski” 1871 nr 263.

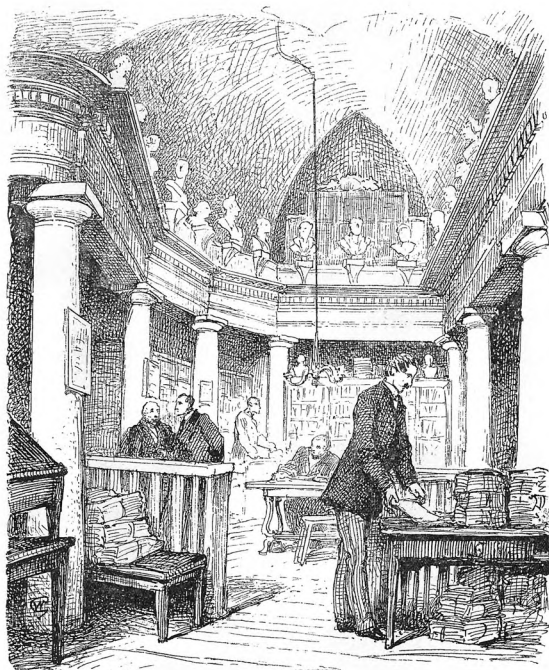
<sup>168</sup> Tamże.

<sup>169</sup> „Kurier Warszawski” 1868 nr 216.

<sup>170</sup> „Kurier Warszawski” 1868 nr 48.

<sup>171</sup> Zob. J. Pudełek, *Warszawski balet romantyczny (1807–1866)*, Kraków 1968, s. 134.

<sup>172</sup> Dnia 3 lipca 1868 roku „Kurier Warszawski” zamieścił prośbę aktora o udostępnienie materiałów dotyczących dziejów teatru polskiego oraz apel takiej treści: „Dla poety, malarza lub muzyka, słowem dla każdego z tych, którzy myśl natchnioną potrafią przyoblekać stałą, trwałą formą, śmierć nie jawi się niby geniusz zapomnienia, zacierający ślad ich działalności. Inaczej dzieje się z aktorami. Pamięć ich pracy, chociażby ona zdumiała świat cały, jest żywą jedynie dla współczesnego pokolenia, dla następnych pozostaje martwą literą na kartach historii sztuki. Każdemu więc ucywilizowanemu społeczeństwu leży na sumieniu obowiązek gorliwego zbierania materiałów stanowiących treść dziejów sztuki dramatycznej. W Anglii założono obecnie bibliotekę całą poświęconą pamięci Szekspira, we Francji Molier, którego niegdyś nie chciano pogrzebać w poświęconej ziemi, jest dziś na ogół dokładniej znanym niż niejeden z bohaterów oręża i Niemcy też z religijnym szacunkiem zbierają pamiątki po swoich gwiazdach chwały. U nas na tym polu jeszcze bardzo mało zostało



Il. 17. Wnętrze biblioteki teatralnej,  
rys. W. Gerson

źródło: repr. za: *Album Teatralne*.  
Rocznik poświęcony sprawom teatralnym  
i artystycznym. R. 1: 1897, t. 1–2, Warsza-  
wa 1896/1897



Il. 18. Michał Chomiński  
źródło: BN



Il. 19. Władysław Krogulski, fot. W. Ryffert,  
1900 rok  
źródło: BN

skiego w Warszawie włączył się Jan Jasiński, który opracowywał życiorysy aktorów, a sam Chomiński jest autorem *Notat teatru w XIX wieku* – oba dokumenty stanowią dziś bezcenne źródło historyczne. Drugi kronikarz teatru – Władysław Krogulski napisał *Notatki starego aktora*, fascynujące wspomnienia ujęte z perspektywy zakulisowego obserwatora życia Teatrów Warszawskich w XIX wieku. „Nie byłbym »człowiekiem teatru« i nie byłbym entuzjastą tradycji, gdybym nie rozkoszował się tymi pełnymi prostoty, a tak plastycznymi wspomnieniami (...)” – tak o pracy Krogulskiego pisał we wstępie Adam Grzymała-Siedlecki<sup>173</sup>.

W bibliotece przechowywano przede wszystkim dawne i bieżące egzemplarze sztuk, tzw. scenariusze. Było to miejsce pracy reżysera układającego scenariusz oraz kopistów przepisyujących role. Kiedy od 1 czerwca 1868 roku kierowanie biblioteką zostało włączone w obowiązki jednego z członków Dyrekcji Rządowej Teatrów, nazywanego Sekretarzem Dyrekcji, zawiadującego zarazem biblioteką teatralną, został nim Stanisław Goślicki – autor cytowanego wielokrotnie *Pamiętnika Teatrów Warszawskich*.

Obok biblioteki mieścił się **gabinet prezesa** Dyrekcji Rządowej, najlepsze miejsce na przedstawienie systemu zarządzania i finansowania Teatrów Warszawskich oraz poznanie najważniejszych członków Dyrekcji.

---

zrobionym; odłogiem ono prawie leży i czeka na badaczy, komentatorów i ilustratorów”. „Kurier Warszawski” 1868 nr 144. Zob. także: opis pomysłu Chomińskiego pt. *Parę słów o powstałej myśli wydania Galerii Artystów Dramatycznych Teatrów Warszawskich* [w:] M. Chomiński, *Notaty teatru w XIX wieku*, rękopis MT, D. 641 III, s. 1–8.

<sup>173</sup> W. Krogulski, *Gwiazdy*, Warszawa 1918, s. 1.



## Rozdział 3

### Gabinet prezesa

Jedną z najbardziej charakterystycznych cech instytucji Teatrów Warszawskich jest niezmienność. Meritum problematyki przedsiębiorstwa z lat 1868–1880 można sprowadzić do powszechnie znanego stwierdzenia, że Teatry Warszawskie były, jako instytucja państwowa, subwencjonowane przez rząd i znajdowały się pod bezpośrednim zwierzchnictwem Dyrekcji Rządowej Teatrów, na której czele stał prezes nominowany przez namiestnika Królestwa Polskiego – Sergiusz Muchanow.

Odsyłając do rzetelnie przebadanych i opisanych dziejów Dyrekcji<sup>174</sup>, chciała-bym główny nacisk położyć na poznanie zasad finansowania i zarządzania Teatrami Warszawskimi. Gdy zastanawiałam się nad pierwszym zagadnieniem, moją szczególną uwagę zwróciła – **subwencja rządowa**.

Istnieje ogólne przekonanie o znacznej wysokości subwencji, świadczącej o podporządkowaniu teatru polskiego rządowi rosyjskiemu, czego wyrazem może być następująca konstatacja – „w całym budżecie teatrów była to pokaźna suma, znacznie wspomagająca pracę teatru, równocześnie jednak podporządkowująca go całkowicie rządowi”<sup>175</sup>. Warto sprawdzić jej rzeczywistą wysokość.

Teatry Warszawskie czerpały dochód z czterech głównych źródeł: ze wspomnianej subwencji rządowej, z wynajmu mieszkań i lokali użytkowych w gmachu teatru, z podatku widowiskowego oraz wpływów za bilety. Oto przykładowa analiza budżetu z roku 1877<sup>176</sup>.

Przychód teatrów wyniósł 373 810 rs. Na takie saldo złożyły się:

- subwencja rządowa (60 000 rs)
- wpływy z wynajmu mieszkań i lokali użytkowych w gmachu (około 30 000 rs)

---

<sup>174</sup> Zob. Okres III. (1819–1971) [w:] M. Krywoszejew, *Ustrój teatrów w Polsce i ich samowystarczalność (1765–1934)*, s. 35–47; *Ustrój Teatru Warszawskiego pod okupacją rosyjską* [w:] M.O. Bieńka, *Warszawskie Teatry Rządowe. Dramat i komedia 1890–1915*, s. 35–43, oraz *Opera jako dział Warszawskich Teatrów Rządowych. Dzieje prezesur i dyrekcji* [w:] A. Wypych-Gawrońska, *Warszawski Teatr Operowy w latach 1832–1880*, s. 17–35.

<sup>175</sup> Zob. A. Wypych-Gawrońska, dz.cyt., s. 73.

<sup>176</sup> Analizy budżetu dokonałam na przykładowym budżecie z roku 1877, który został opublikowany w „Gazecie Polskiej” 1877 nr 35 oraz „Kurierze Warszawskim” 1879 nr 57. Korzystałam także z analizy M. Krywoszejewa pt. *Zestawienie: Przeciętne dopłaty roczne do Teatrów Warszawskich, dokonane – w różnych okresach – przez Rząd oraz Gminę m. st. Warszawy (od roku 1810 do roku 1934/35)* [w:] M. Krywoszejew, dz.cyt., s. 137–138, oraz *Gospodarka finansowa i próby jej uzdrowienia. Niefortunne zapasy magistratu z rządem* [w:] M.O. Bieńka, *Warszawskie Teatry Rządowe...*, s. 106–107.

- podatek widowiskowy (14 061 rs)
- wpływy z biletów (269 749 rs).

Porównanie procentowe wskazuje, że Teatry Warszawskie największy dochód (około 72%) czerpały z opłat za bilety, następnie ze stałej subwencji rządowej (około 16%), z wynajmu pomieszczeń w gmachu (8%) i z podatku widowiskowego (3%)<sup>177</sup>. Okazuje się więc, że subwencja, nazywana w codziennej prasie „stypendium” lub „zasilkiem”<sup>178</sup>, w budżecie teatrów stanowiła stosunkowo niewielki procent. Trzeba pamiętać, że do roku 1870 zasiłek był jeszcze mniejszy, kształtował się w okolicy 30 000 rs, i dopiero od 1870, na „wspañałomyślny wniosek namiestnika Berga”, wzrósł podwójnie i był przez następnych dziesięć lat regularnie wypłacany w wysokości 60 000 rs<sup>179</sup>. Warto także dodać, że podatek widowiskowy, w podanym przykładzie w wysokości 14 061 rs, jest niższy niż średnia obliczeń Krywoszejew, ponieważ dopiero od roku 1875 dane liczbowe były pełne, a kwota wahała się zazwyczaj około 21 000 rs rocznie<sup>180</sup>. W prezentowanej analizie zaskakuje przede wszystkim najwyższy procent dochodu wpływów czerpany z opłat za bilety, co pozwala stwierdzić oraz z całą mocą podkreślić, że to publiczność utrzymywała Teatry Warszawskie i to jej były one całkowicie podporządkowane! Reasumując: rząd rosyjski finansował teatr jedynie w 16%, całą resztę – 84% teatry wypracowywały same.

Zdaniem znawcy finansów Macieja Krywoszejew, tak skonstruowany system finansowania Teatry Warszawskie zawdzięczały rozwiązaniom prawnym inspirowanym przez Wojciecha Bogusławskiego. Wśród najważniejszych należy wymienić dwa akty prawne. Pierwszy to dekret namiestnika ks. Józefa Zajączka z dnia 19 listopada 1822 roku, który nadawał teatrom statut „»Instytucji dobra publicznego«, – instytucji samodzielnej i samowystarczającej. Dlatego – tłumaczy Krywoszejew – budżety teatrów warszawskich przez cały czas administrowania teatrami przez rządy zaborcze nie były włączane do ogólnych budżetów państwowych, dotyczących instytucji państwowych, lecz zakwalifikowane zostały do grupy »budżetów Funduszy specjalnych«, do składu których należały »Instytucje dobra publicznego« – jedynie – administrowane lub nadzorowane przez władze rządowe”<sup>181</sup>. Drugie rozwiązanie prawne dotyczyło podwyższenia – obowiązującego już wcześniej w ograniczonej formie – „podatku widowiskowego na rzecz teatrów warszawskich” do wysokości 1/6 dochodu brutto „z całkowitej percepty, jaki się po wyprzedza-

<sup>177</sup> Słuszność przykładowych wyliczeń potwierdza dochód teatrów z roku 1879 (385 015 rs) oraz podobne wyliczenie procentowe M.O. Bieńki dotyczące lat 1888–1891:

- dochód z biletów 386 000 rs (81%)
- subwencja 30 000 rs (6%)
- z gmachu 30 000 rs (6%)

- podatek widowiskowy 25 000 rs (5%) [w:] M.O. Bieńka, dz.cyt., s. 106–107.

<sup>178</sup> Por. „Kurier Warszawski” 1877 nr 17 oraz „Kurier Warszawski” 1878 nr 285.

<sup>179</sup> Za: J. Szczublewski, *Teatr Wielki w Warszawie 1833–1993*, Warszawa 1993, s. 167. Zob. także A. Wypych-Gawrońska, dz.cyt., s. 72.

<sup>180</sup> Por. M. Krywoszejew, dz.cyt., s. 138.

<sup>181</sup> Zob. M. Krywoszejew, dz.cyt., s. 35. Zob. także M.O. Bieńka, dz.cyt., s. 106.

niu biletów w kasie, bez potrącenia kosztów podatku widowiskowego, okaże<sup>182</sup>. Zatwierdzony w roku 1826, podatek ten obowiązywał przez następne 90 lat. Taka koncepcja finansowo-prawna uratowała Teatry Warszawskie „od zagłady w okresie rządów rosyjskich”<sup>183</sup>. Okazuje się więc, że wmurowanie w fundamentach nowego gmachu dzieł Bogusławskiego nie było tylko symbolicznym gestem<sup>184</sup>.

Obraz Teatrów Warszawskich administrowanych i nadzorowanych przez rosyjski rząd nasuwa kolejne pytanie o relację **teatr** – **rząd** w latach prezesury Muchanowa<sup>185</sup>.

Od roku 1868 Dyrekcja Rządowa Teatrów podlegała bezpośrednio namiestnikowi (od 1874 generałowi-gubernatorowi) Królestwa Polskiego „pod zwierzchnim nadzorem Ministerstwa Spraw Wewnętrznych w Petersburgu” (nie jak poprzednio – pośrednio, tzn. poprzez rząd, czyli Radę Administracyjną<sup>186</sup>). Nadzór nad teatrem zapewniała namiestnikowi – skutecznie działająca na terenie Królestwa już od pół wieku – instytucja cenzury<sup>187</sup>. W 1869 roku została scentralizowana w jeden, zatwierdzony przez cara – **Warszawski Komitet Cenzury**, pod osobistym zwierzchnictwem namiestnika, który w ten sposób „skupiał praktycznie w swym ręku nadzór nad publicznym i duchowym życiem kraju”<sup>188</sup>. Warszawski Komitet Cenzury, podlegający bezpośrednio Głównemu Urzędowi do spraw Druku w Ministerstwie Spraw Wewnętrznych w Petersburgu, uzyskał w całym Królestwie „władzę nieograniczoną. Każdy wyraz czy zdanie »zawierające myśl logiczną«, zarówno wygłoszone, jak publikowane, wymagało aprobaty cenzury: prasa, druki ulotne, wydawnictwa książkowe, przedmioty sztuki, obrazy, ryciny, rzeźby, emblematy, szyldy, przemówienia okolicznościowe, programy uroczystości rocznicowych, aż do nekrologów i napisów nagrobkowych włącznie”<sup>189</sup>. Jednocześnie nadzór nad teatrem sprawowała **żandarmeria** pod czujnym okiem oberpolicmajstra.

Po stłumieniu powstania styczniowego na teatr, jak i na całą Warszawę wpływ wywarły wzmożone działania rusyfikacyjne oraz reforma administracyjna przeprowadzana w całym Królestwie Polskim. W roku 1865, nomen omen w stulecie powstania teatru, zlikwidowano emerytury wszystkim członkom trzech zespołów, jednak najdotkliwsze represje dotknęły zespół operowy<sup>190</sup>. Do podstawowego obowiązku teatru względem rządu należało organizowanie „bezpłatnych widowisk”<sup>191</sup>

<sup>182</sup> M. Krywoszejew, dz.cyt., s. 36.

<sup>183</sup> Tamże, s. 39. Zob. także, s. 41.

<sup>184</sup> Zob. rozdział 2. *Przestrzeń teatru*, s. 39.

<sup>185</sup> Dokładnie ten problem omówiła A. Wypych-Gawrońska. Zob. *Namiestnik, rząd, urzędy państwowe* [w:] A. Wypych-Gawrońska, *Warszawski Teatr Operowy...*, s. 18–23.

<sup>186</sup> Zalegalizowano jedynie faktyczny stan rzeczy, w praktyce już wcześniej omijano stopień pośredni przez Radę Administracyjną. Zob. tamże, s. 18.

<sup>187</sup> Zob. H. Secomska, *Warszawska cenzura teatralna 1863–1890* [w:] *Dzieje teatru polskiego*, red. T. Sivert, t. III, *Teatr polski od 1863 roku do schyłku XIX wieku*, Warszawa 1982, s. 281–310.

<sup>188</sup> Tamże, s. 288.

<sup>189</sup> Tamże, s. 289.

<sup>190</sup> Zob. A. Wypych-Gawrońska, dz.cyt., s. 23.

<sup>191</sup> „Były to przedstawienia z biletami bezpłatnymi przeznaczonymi w przeważającej większości dla urzędników i oficerów, które odbywały się z okazji wydarzeń państwowych i dynastycznych rocznic,

z okazji najważniejszych państwowych wydarzeń Cesarstwa. Wydaje się, że jeżeli relacja teatr – rząd sprowadzała się w rzeczywistości do relacji **prezes – namiestnik** (generał-gubernator), to stosunki personalne między nimi musiały odgrywać niebagatelną rolę.

Przez pierwszych sześć lat (1868–1874) nadzór nad Teatrami Warszawskimi sprawował – liczący wtedy 75 lat, pochodzący z rodziny Niemców bałtyckich – **Fiodor hr. Berg**, który – według znawcy środowiska warszawskich gubernatorów Łukasza Chimiaka – był „niewątpliwie postacią niezwykle barwną i stanowił obiekt różnorodnych, często z sobą sprzecznych uwag współczesnych mu osób”<sup>192</sup>. Odpowiedzialny za stłumienie powstania styczniowego i okrutne metody represji, w salonach słynął z towarzyskiego obycia, jako człowiek najwykwintniejszych form, „uprzejmy, grzeczny, nadskakujący, zalotny”, we wspomnieniach nazywany najczęściej – „starym niemieckim lisem”. Uczestnicząc w życiu towarzyskim elit arystokracji i finansjery, chętnie angażował się w inicjatywy mające na celu ekonomiczny rozwój miasta.

„Wydaje się, że spotkania Berga z przedstawicielami warstw wyższych Królestwa miały wywrzeć odpowiednie, pozytywne wrażenie w Petersburgu. Bergowi chodziło zapewne o to, by wyrobić u swych przełożonych przekonanie, że w Warszawie na trwale zapanował pokój”

– twierdzi Chimiak<sup>193</sup>.

Po śmierci namiestnika Berga nadzorcą Teatrów Warszawskich na kolejne sześć-ciolecie (1874–1880) został **Paweł hr. Kotzebue**, który posiadał znacznie niższą rangę polityczną. „Po zniesieniu w 1874 funkcji namiestnika Królestwa hr. Kotzebue był już tylko jednym z kilku carskich generałów-gubernatorów sprawujących zarząd nad strategicznymi prowincjami imperium”. Mimo podobnego pochodzenia i wieku – nowy generał-gubernator był protestantem wywodzącym się z Niemców bałtyckich, nazywanym powszechnie *Starik* (starcem) – różnił się zasadniczo od swojego poprzednika.

„Nie odznaczał się tak wielką żywotnością jak hrabia namiestnik. Fizjonomia i sposób zachowania Kotzebuego różniły się znacznie od wyglądu i usposobienia »starego lisa« – zachowywał daleko posuniętą rezerwę w stosunku do ludzi, co sprawiało, że mówiono, iż jest »o wiele od Berga sztywniejszy«”<sup>194</sup>.

---

i stanowiły jeden z elementów ogólnych ceremonii, obchodzonych w całym mieście i państwie. W ciągu roku bezpłatne widowiska dawano kilkakrotnie, przede wszystkim z powodów jubileuszowych związanych z panowaniem carów (do 1856 Mikołaja I, potem Aleksandra II). Z powodów preferencji publiczności rosyjskojęzycznej repertuar „widowsk bezpłatnych” był najczęściej operowo-baletowy, niemal obowiązkowe były sceny taneczne i przynajmniej fragment opery. Odbijające się »ku czci« spektakle kończono odśpiewaniem hymnu państwowego”. Tamże, s. 45.

<sup>192</sup> Przybliżając postać namiestnika Berga, korzystam z rysu charakterologicznego, który opracował Ł. Chimiak. Zob. Ł. Chimiak, *Gubernatorzy rosyjscy w Królestwie Polskim. Szkic do portretu zbiorowego*, Wrocław 1999, s. 173–179.

<sup>193</sup> Tamże, s. 176.

<sup>194</sup> Charakterystyka generała-gubernatora Kotzebuego, tamże, s. 179–182.



Dwunastoletnia prezesura Sergiusza Muchanowa została symbolicznie wpisana pomiędzy dwóch zarządców Królestwa, pierwszemu zawdzięczał – nominację, a drugiemu – dymisję.

W dalszej kolejności zainteresowało mnie **znaczenie funkcji prezesa** Dyrekcji w organizacji Teatrów Warszawskich. Aby jednak właściwie odpowiedzieć na to pytanie, konieczna jest analiza całego mechanizmu zarządzania instytucją. W tym celu skonstruowałam *Schemat organizacyjny Teatrów Warszawskich*, który pomoże zrozumieć reguły zarządzania oraz znaczenie poszczególnych stanowisk<sup>195</sup>.

Dyrekcja Rządowa Teatrów stanowiła szczyt działu administracyjnego. Na jej czele stał prezes, któremu bezpośrednio podlegał dyrektor teatrów oraz sekretarz dyrekcji, kierujący także biblioteką teatralną. W dalszej kolejności: pomocnik sekretarza, kontroler podatku 1/6, dwóch urzędników bez etatu oraz dwóch lekarzy teatrów i budowniczy, czyli w sumie 10 osób. Dział administracji, liczący razem z Dyrekcją 20 osób, dopełniali: pracownicy Kasy Dyrekcji (księgowy i jego pomocnik), trzech urzędników Kancelarii Dyrekcji, kasjerzy i dystrybutorzy biletów Teatru Wielkiego i Rozmaitości oraz trzech pracowników magazynów.

Dyrekcja zarządzała trzema zespołami: dramatu i komedii (liczącym około 44 osób), opery (blisko 90 osób) oraz baletu (około 86 osób), na czele których stali kierownicy – reżyserzy, a w wypadku opery i baletu również dyrektorzy muzyczni oraz baletmistrz. Pod zarządem Dyrekcji były także dwie orkiestry: Teatru Wielkiego, kierowana przez dyrektora (razem 53 osoby), oraz orkiestra Teatru Rozmaitości, kierowana przez dwóch dyrygentów (razem 21 osób). Wszystkie zespoły obsługiwał dział tzw. służby scenicznej (liczący 65 osób), podzielony na cztery grupy: pracowników malarni, kostiumiarni, warsztatów rzemieślniczych, oraz maszynistów sceny i oświetleniowców. Cały teatr obsługiwali pracownicy tzw. służby niższej, m.in. bileterzy i stróże (łącznie 61 osób).

Z przedstawionego zestawienia wynika więc, że dziesięcioosobowa Dyrekcja pod przewodnictwem prezesa i dyrektora zarządzała ponad czterystoma pracownikami. Jak to było możliwe? Tak jak w dobrze zorganizowanym przedsiębiorstwie, pracownicy byli podzieleni na zespoły i działy, na których czele stał zawsze kierownik podlegający bezpośrednio dyrektorowi teatrów, a pośrednio prezesowi. W każdym zespole, w tym także w zespole dramatu i komedii, kontakt z prezesem odbywał się poprzez – kluczowe w całym systemie zarządzania funkcje – reżysera, za pośrednictwem – dyrektora teatru.

Wielu ciekawych informacji na temat posady prezesa dostarcza „historia” nominacji Sergiusza Muchanowa, którą można zrekonstruować poprzez listy jego żony Marii Kalergis Muchanow do jej córki Marii Coudenhove oraz akt oficjalnej nominacji na prezesa, zamieszczony w „Kurierze Warszawskim”.

Kiedy 8 kwietnia 1868 roku zmarł nagle prezes teatrów oraz zarządzający pałacami generał Aleksander Hauke, na wakujące posady należało szybko znaleźć następcę.

<sup>195</sup> Zob. Aneks pkt II *Schemat organizacyjny Teatrów Warszawskich*, s. 277.

„Serge powrócił do służby cywilnej jako prezes teatrów i pałaców carskich w Warszawie z dość poważnym stopniem radcy stanu *Staatsrath*. Jest uszczęśliwiony, że ma zajęcie i hrabiego Berga jako bezpośredniego szefa oraz że znów wchodzi do czynnej służby. To ja zabrałam się do dzieła bez jego wiedzy” [wyróżnienie M.K.]

– pisała Maria Kalergis<sup>196</sup>.

Z tego króciutkiego fragmentu można wysnuć kilka wniosków. Funkcja prezesa teatrów wiązała się z administrowaniem carskimi pałacami, co w systemie rosyjskiej państwowej służby cywilnej oznaczało wysoką rangę radcy stanu<sup>197</sup>. Stanowisko prezesa można było „załatwić” bez wiedzy zainteresowanego, a więc nie wiązało się z bliżej określonymi kwalifikacjami, które należało posiadać. Jednym z atutów posady było, w tym wypadku, bezpośrednie zwierzchnictwo namiestnika Berga, z którym Muchanowowie pozostawali w bliskich stosunkach towarzyskich. W prasie zostało zamieszczone oficjalne rozporządzenie namiestnika tej treści:

„Najjaśniejszy Cesarz, na skutek najpoddąszonego wstawienia się mego, najwyżej rozkazał mianować was zarządzającym pałacami carskimi w Warszawie, w stopniu radcy stanu, i jednocześnie najmiłościwiej zezwolił raczył na powierzenie wam, niezależnie od pełnienia obowiązków przywiązanych do pomienionej waszej posady etatowej, zarządu teatrów tutejszych. Zawiadamiąjąc was o takiej najwyższej woli, proszę was objąć najzwłoczniej powierzone wam obowiązki”<sup>198</sup>.

Okazuje się, że podstawowym zajęciem Muchanowa była posada zarządzającego pałacami, a funkcja prezesa tylko zajęciem dodatkowym. Proporcje tych dwóch funkcji odzwierciedlała roczna pensja Muchanowa – 5000 rs za administrowanie pałacami, jako prezes teatrów pobierał natomiast dodatkowo 1500 rs<sup>199</sup>. Nie wiadomo, jakie obowiązki wiązały się z zarządzaniem pałacami, ale jeśli było to jego główne zajęcie, z pewnością musiało pochłaniać większość czasu.

Brak informacji również o obowiązkach prezesa Dyrekcji, gdyż zostały one zapisane w regulaminie praw i obowiązków dopiero w 1903 roku<sup>200</sup>. Wnioski badaczy zajmujących się tą problematyką dowodzą, że prezes – dysponując najwyższą władzą – miał ostateczny głos w sprawach administracyjnych i finansowych, jednak tylko formalnie odpowiadał za zarządzanie teatrami, w praktyce sprawy administracyjne i finansowe przekazywał dyrektorowi, a artystyczne – kierownikom poszczególnym zespołów<sup>201</sup>, co potwierdza również odtworzona struktura organizacyjna.

<sup>196</sup> List niedatowany, z treści można wywnioskować, że został napisany w drugiej połowie kwietnia. Za: S. Szenic, *Maria Kalergis*, Warszawa, 1968, s. 370–371.

<sup>197</sup> Piąta klasa służby cywilnej w tabeli rang Piotra I (liczącej 14 klas). Zob. [http://pl.wikipedia.org/Wiki/Tabela\\_rang\\_Piotra\\_I](http://pl.wikipedia.org/Wiki/Tabela_rang_Piotra_I).

<sup>198</sup> „Oficjalne rozporządzenie jenerała feldmarszałka namiestnika w Królestwie Polskim do radcy stanu Muchanowa, z daty 15/27 kwietnia 1868 roku, nr 4652”, „Kurier Warszawski” 1868 nr 115 z 14/26 maja.

<sup>199</sup> Zob. S. Szenic, dz.cyt., s. 372.

<sup>200</sup> Zob. M.O. Bieńka, dz.cyt., s. 42.

<sup>201</sup> Za: M.O. Bieńka, dz.cyt., s. 42.

„Choć do niego należały decyzje związane z przyjmowaniem i zwalnianiem personelu, ustaleniem wysokości pensji, ewentualnymi awansami bądź karami, zatwierdzeniem kontraktów na występy gościnne, ustaleniem repertuaru i obsadą ról, w zakresie dwóch ostatnich kwestii praktycznie pozostawiał wolną rękę kierownikom zespołów (...), składając jedynie podpisy pod ich raportami”<sup>202</sup>.

Trzeba także pamiętać, że zazwyczaj stanowisko prezesa zajmował człowiek niemający żadnego doświadczenia teatralnego, który w dodatku posiadał inną, pełnoetatową posadę oraz co roku wyjeżdżał na kilkumiesięczne urlopy. W ocenie Marii Kalergis nowa funkcja Muchanowa, towarzysko niezwykle prestiżowa, dawała przede wszystkim „możliwość spełniania dobrych uczynków i wykazania zarazem talentu organizacyjnego” [wyróżnienie M.K.]<sup>203</sup>.

Kolejnym krokiem po prezentacji najważniejszego w teatrze stanowiska powinno być poznanie **Sergiusza Muchanowa**, gdyż – jak powszechnie wiadomo – wiele zależy od osobowości człowieka, który je zajmuje. Mimo że o prezesie Dyrekcji bardzo mało wiadomo – wszystkie dokumenty i akta zaginęły<sup>204</sup> – warto spróbować na podstawie wzmianek, wspomnień oraz listów<sup>205</sup> przybliżyć jego postać.

Otrzymując nominację na prezesa Dyrekcji Teatrów Warszawskich, miał trzydzieści pięć lat. Dziennikarz krakowskiego „Czasu” zapamiętał „wysokiego wzrostu bruneta, o sztywnych ruchach angielskiego gentelmana, wejrzeniu na pozór chłodnym i przeszywającym (...)”<sup>206</sup> (il. 20). Na twarzy modny zarost – „bokobrody a l'anglaise” oraz obowiązkowe wąsy. Charakterystyczna sztywność ruchów świadcząca o wspominanych często nienagannych manierach mogła wywoływać wśród aktorów wrażenie „posągowej martwości, bez wyrazu”, o czym pisał Michał Chomiński, dziwiąc się jednocześnie, że to przecież „młody człowiek”<sup>207</sup>. Muchanow posiadał podobno duże poczucie władzy, nazywane także „taką dozą despotyzmu – jaka do zarządu teatrem wszędzie i zawsze jest niezbędna”<sup>208</sup>. Co robił, czego dokonał, dopóki jego życie nie splotło się na dwanaście lat z teatrem?

Urodził się w roku 1833 w miejscowości Stara Wołoga w Rosji, w zamożnej rodzinie o tradycjach wojskowych (ojciec był generałem-gubernatorem w Charkowie). Wstąpił do armii i mając dwadzieścia jeden lat, zdobył pierwsze odznaczenie za obronę Sewastopola. Rozpoczęła się jego kariera wojskowa i kolejne awanse, aż w roku 1861 został w Warszawie sztabsrotmistrzem gwardii pułku ułanów i adiutan-

<sup>202</sup> Tamże.

<sup>203</sup> S. Szenic, dz.cyt., s. 372.

<sup>204</sup> Brak informacji o prezesie Dyrekcji w archiwach i prasie sygnalizował już Józef Szczublewski. Zob. J. Szczublewski, *Wielki i smutny teatr warszawski 1868–1880*, s. 241.

<sup>205</sup> Wiele faktów dotyczących Sergiusza Muchanowa oraz jego rodziny przybliżył Stanisław Szenic w książce poświęconej Marii Kalergis. Zob. S. Szenic, dz.cyt., s. 468–470.

<sup>206</sup> „Czas” 1897 nr 124.

<sup>207</sup> List Michała Chomińskiego do Stanisława Krzesińskiego z 5 maja 1868 roku, „Pamiętnik Teatralny” 1978 z. 1–2, s. 63.

<sup>208</sup> A. Zaleski, *Towarzystwo warszawskie. Listy do przyjaciółki przez Baronową XYZ*, Warszawa 1971, s. 204.



Il. 20. Sergiusz Muchanow, repr. za: S. Szenic,

ź r ó d ł o: *Maria Kalergis*, Warszawa 1963

tem generała hrabiego Aleksandra Lüdersa<sup>209</sup>. W tym samym roku wyjechał z Warszawy stryj Sergiusza, Paweł Muchanow, słynny z działań wybitnie rusyfikatorskich – przewodniczący Komisji Rządowej Spraw Wewnętrznych i Duchowych, „szczerze znienawidzony przez Polaków”<sup>210</sup>. W czerwcu 1862 roku, już w stopniu podpułkownika, Sergiusz Muchanow objął stanowisko pełniącego obowiązki warszawskiego oberpolicmajstra, jednak tylko na kilka miesięcy. Mniej więcej w tym czasie w jego życiu nastąpił przełom. Około roku 1861, jako adiutant generała mając wstęp do salonów wyższej arystokracji, poznał **Marię Kalergis...** i zakochał się. Początkowo będąc tzw. szaperonem<sup>211</sup>, po dwóch latach – 30 września 1863 roku w Baden Baden został jej mężem. Poślubił kobietę jedenaście lat starszą, słynną z urody, gustu, wykształcenia, dowcipu i dobroci serca „białą syrenę”, Polkę i katoliczkę (il. 21).

Hrabina, *primo voto* Kalergis, córka hrabiego Nesselrode, szefa żandarmerii, wychowała się w Petersburgu, krążyła między Warszawą, Paryżem, Monachium, Berlinem, Wiedniem a Baden Baden, gdzie kończyła budować własną willę, prowadziła światowe życie, w towarzystwie królów, książąt, generałów i artystów. Muchanow zaraz po ślubie został adiutantem księcia Konstantego Romanowa, znanego z liberalnych poglądów, przez to niepopularnego w środowisku brata cara Aleksandra II, skazanego na polityczne wygnanie do Baden Baden, a więc w służbie nierokującej politycznej kariery.

<sup>209</sup> Generał hrabia Aleksander Nikołajewicz Lüders (1790–1874) – namiestnik Królestwa Polskiego w latach 1861–1862. Zasłynął okrutnymi metodami terroru w stosunku do polskiego społeczeństwa i Kościoła katolickiego w latach poprzedzających powstanie styczniowe.

<sup>210</sup> Za: S. Szenic, dz.cyt., s. 469.

<sup>211</sup> Tj. (z języka franc.) opiekunem towarzyszącym kobiecie.



Il. 21. Maria Kalergis Muchanow, repr. za: S. Szenic,

źródło: *Maria Kalergis*, Warszawa 1963

Z listów Marii, w których odbija się historia małżeństwa Muchanowów, można wyczytać, że ślub z Rosjaninem, ze względu na dramat powstania styczniowego i sytuacji w Polsce, był przyczyną wielu rozterek. „Zawsze będzie sprawiało zmartwienie i kłopot, że wyszłam za Rosjanina, chociaż różni się on bardzo od prawie wszystkich swoich rodaków” – pisała w 1864 roku<sup>212</sup>. Jednocześnie, wspomniana odmienność Muchanowa, w porównaniu z innymi Rosjanami wyrażająca się również w głębokim szacunku dla polskiej kultury, była jedną z jego najbardziej charakterystycznych cech. Z listów Marii Kalergis wynika, że w odległej przeszłości w rodzinie matki Muchanowa był „jakiś Polak”. „Zatem sympatie Serge’a, przypisywane mojemu zgubnemu wpływowi, są usprawiedliwione krwią płynącą w jego żyłach, a ich prawdziwe źródło znajduje się w jego sercu tak dobrym, tak czułym” – pisała do córki<sup>213</sup>. Dobre serce, anielska czułość i wyrozumiałość to kolejne cechy przyszłego prezesa teatrów.

W małżeństwie, uwielbiane przez „panią Kalergis” – wystawne życie towarzyskie – za którym nie przepadał Muchanow, przeplatało się z rozwijającą się chorobą Marii, jej napadami depresji, pojawiającymi się często po wizytach w Warszawie, gdzie zajmowała się najczęściej działalnością charytatywną, dawała koncerty pianistyczne czy korzystając z uprzejmości namiestnika Berga, słuchała w jego łóży Teatru Wielkiego, artystów operowych. W miarę upływu lat w jej listach coraz bardziej można dczuć smutek i melancholię. Jej ówczesna sytuacja (w roku 1867) została określona przez autora biografii jako bardzo niekorzystna:

<sup>212</sup> List do córki Marii Coudenhove, ze stycznia 1864 roku [w:] S. Szenic, *Maria Kalergis*, s. 341.

<sup>213</sup> List do córki Marii Coudenhove, z 25 maja 1865 roku [w:] S. Szenic, *Maria Kalergis*, s. 357.

„...pani Kalergis uznała swoje powtórne małżeństwo za klęskę, której nie można odwrócić. Po raz wtóry zawarła ślub bez miłości, a poza uwielbieniem ze strony męża nie znalazła w tym związku żadnej innej rekompensaty; mąż bez arystokratycznego tytułu, bez stanowiska, dymisjonowany pułkownik bez majątku przekreślił *de facto* wszystkie jej wielkie życiowe osiągnięcia, co zresztą przewidział generał Nesselrode, a swą subtelną intuicją wyczuł Norwid”<sup>214</sup>.

Możliwość zdobycia odpowiedniego stanowiska dla młodego męża była iskrą wyzwalamą energię do działania schorowanej kobiety, nową, świetną perspektywą dla Muchanowa, a dla niej odmianą losu.

Sergiusz Muchanow, przekraczający próg gabinetu prezesa w roku 1868, to znany w wyższych sferach warszawskiego towarzystwa, były, zdymisjonowany pułkownik, mąż sławnej Polki, dobry znajomy hrabiego Berga, obecnie swojego bezpośredniego przełożonego.

„Wielki sztuki miłośnik, przez żonę jeszcze bardziej w tym amatorstwie utwierdzony i podtrzymywany, wychowany wykwiłtnie, z formami francuskimi, na których znać jednak pewien dworsko-petersburski połysk, inteligencji żywej i błyskotliwej (...), w przyjaźni wierny, a w stosunkach lojalny (...)”<sup>215</sup>.

Mocno przywiązany do Warszawy i żywo zainteresowany Polską. „Nie tylko ludzie w tym kraju mieszkający obchodzą go szczerze, ale i kraj sam, jego losy i stan polityczny. Zajmie go to, co nas zwykło zajmować; zmartwi, co nam dokuczy”<sup>216</sup>. Można go nazwać z całą pewnością polonofilem, o czym świadczą także intensywne lekcje języka polskiego i historii polskiej literatury, które pobierał od byłego profesora Szkoły Dramatycznej, Adama Krasińskiego<sup>217</sup>. Prawdopodobnie w nowym gabinecie.

Warto mieć na uwadze pytanie o wpływ Muchanowa na losy Teatrów Warszawskich, a szczególnie scenę dramatyczną. Bezpośrednio z nim wiąże się pytanie o rolę małżeństwa Muchanowów. Niewątpliwie, popularna para w towarzystwie warszawskim (z mocnymi koneksjami europejskimi dzięki przeszłości Marii), oboje wykształceni i rozmiłowani w kulturze, musiała wpłynąć na życie teatralne stolicy. Jednak w jakim stopniu? Wiele opracowań przypisuje szczególnie Marii Kalergis Muchanow ogromne oddziaływanie na kształt teatru, w jej śmierci widzi nawet koniec pewnej epoki. Czy rzeczywiście tak było?

Reżyser Jan Chęciński zwrócił uwagę na ważną cechę charakteru Muchanowa – „człowieka (...) przyciągającego ku sobie ludzi inteligencji i pracy”<sup>218</sup>, niezwykle cenną szczególnie w teatrze umiejętność doboru współpracowników.

<sup>214</sup> S. Szenic, dz.cyt., s. 368.

<sup>215</sup> A. Zaleski, dz.cyt., s. 129.

<sup>216</sup> Tamże.

<sup>217</sup> Za: M. Chomiński, *Notaty do życia teatru w XIX wieku*, rkps MT sygn. D. 641 III, s. 152.

<sup>218</sup> List Jana Chęcińskiego do Heleny Modrzejewskiej z 24 maja 1868 roku [w:] *Korespondencje H. Modrzejewskiej i K. Chłapowskiego*, wyb. i oprac. J. Got, J. Szczublewski, Warszawa 1965, s. 82. Zob. także M. Rulikowski, *Teatr Warszawski od czasów Osińskiego (1825–1915)*, s. 37.

Najbliższym współpracownikiem prezesa był **dyrektor teatru**, sprawujący – jak wspomniałam – kluczową funkcję w zarządzaniu teatrem. Warto przypomnieć, że ostatnim dyrektorem teatru w latach 1852–1862 był, wspomniany już, Jan Jasiński, aktor, dramaturg, reżyser i teoretyk teatru. Przez następne sześć lat nie powołano nikogo na to miejsce, stanowisko zastępcy dyrektora piastował Florentyn Gwozdek, były aktor i rekwizytor, w latach 1849–1862 główny kasjer. Dopiero w roku 1868 Muchanow przywrócił stanowisko dyrektora, ale jednocześnie dokonał zasadniczej i, jak się okaże, nieodwracalnej zmiany – zmienił funkcję dyrektora teatru na stanowisko dyrektora administracyjnego (wciąż nazywanego dyrektorem teatru). Już po dymisji Muchanowa, w roku 1880, posadę dyrektora zmieniono na wiceprezesa teatru, co zresztą było logicznym następstwem, gdyż dyrektor teatru podczas częstych nieobecności prezesa był jego pełnomocnym zastępcą.

Należy sobie uświadomić, że decyzja Muchanowa (śmiało można ją nazwać – „**rewolucją Muchanowa**”) wywołała daleko idące konsekwencje. Dlaczego? Do roku 1862 stanowisko dyrektorów zajmowali wszechstronnie wykształceni ludzie teatru<sup>219</sup>, cieszący się uznaniem nie tylko ze względu na działalność artystyczną, lecz także organizacyjną – najczęściej reżyserzy oraz kierownicy Szkoły Dramatycznej. Ich naczelnym zadaniem była odpowiedzialność za ogólny kierunek artystyczny Teatrów Warszawskich (w czym dopomagali im reżyserzy), sprawy administracyjne stanowiły naturalny obowiązek, „z konieczności już, jako obcy przez tyle lat ze sceną i wszelkimi jej warunkami, znali [je] gruntownie i dokładnie”<sup>220</sup>. Takim dyrektorem był ostatni ich przedstawiciel – Jan Jasiński. Wznawiając stanowisko w roku 1868, ale obsadzając je człowiekiem „spoza teatru”, odpowiedzialnym jedynie za sprawy administracyjne, Muchanow zaburzył zasadę wewnętrznej organizacji teatru. Trzeba pamiętać, że „rewolucja” nie pociągnęła za sobą żadnych zmian strukturalnych, tzn. nie powstało nowe, rekompensujące stanowisko, wszystkie posady pozostały w dawnych strukturach, zmieniły się „jedynie” kompetencje. Cała odpowiedzialność za sprawy artystyczne musiała z konieczności przejść na kierowników poszczególnych zespołów, w wypadku kierownika zespołu dramatu i komedii – na reżysera. Czy jednak dyrektor całkowicie ją utracił? A może należała także do prezesa? Problem kierownictwa artystycznego Teatrów Warszawskich – do którego będę niejednokrotnie powracać – należy do najważniejszych i najbardziej skomplikowanych problemów prezesury Sergiusza Muchanowa.

Historycy teatru bardzo mało uwagi poświęcali dyrektorom teatru. Prawdopodobnie dlatego tak niewiele wiadomo o nominowanym w sierpniu 1868 roku pierwszym administracyjnym dyrektorem teatru – **Mikołaju Bojanowskim**. Obraz, jaki wyłania się z opracowań oraz listów Heleny Modrzejewskiej, to trzęsący teatrem „urzędas zakamieniały”<sup>221</sup>, wyliczający każdy grosz i przewidujący straty, jakie

<sup>219</sup> Sprawę piastowania przez ludzi teatru kierowniczych stanowisk do roku 1862 szeroko analizuje W. Szymanowski w tekście pt. *Kto winien? (II)*, „Kurier Warszawski” 1882 nr 281.

<sup>220</sup> Tamże.

<sup>221</sup> J. Szczublewski, *Żywot Modrzejewskiej*, Warszawa 1975, s. 168.



Il. 22. Bogumił Foland

źródło: „Tygodnik Ilustrowany” 1895 nr 3

przyniesie *Romeo i Julia*<sup>222</sup>, oraz ten, który „nie znając wcale sceny, nie rozumiejąc się wcale na sztuce, jest zmuszony wierzyć rozmaitym podszeptom artystów”<sup>223</sup>. Jedynie Mieczysław Rulikowski przyznał Bojanowskiemu opinię „wytrawnego i sumiennego dyrektora, na którym [prezes] mógł całkowicie polegać w sprawach administracyjnych”<sup>224</sup>. To jemu Teatry Warszawskie zawdzięczały uporządkowanie finansów i wzorowe administrowanie uwieńczone zwiększoną subwencją. W roku 1870 za zasługi otrzymał stopień radcy stanu<sup>225</sup>.

Dokładnie w tym samym czasie, kiedy Muchanow obejmował stanowisko prezesa Dyrekcji, w dziale administracji rozpoczynał karierę młody, trzydziestodwuletni – **Bogumił Foland** (il. 22). Początkowo pracował w kancelarii Dyrekcji jako urzędnik, ale już w lipcu 1868 roku został głównym księgowym, równoległe uczęszczając na Wydział Prawa w Szkole Głównej. Kiedy Bojanowski zmarł na początku roku 1875, Foland objął funkcję dyrektora. Podobnie jak poprzednik mało znany z kart historii teatru, był jednak bardzo popularny, obecny w wielu wspomnieniach i artykułach, dzięki którym można przybliżyć kompetencje ostatniego dyrektora Teatrów Warszawskich<sup>226</sup>.

<sup>222</sup> Za: J. Szczublewski, *Wielki i smutny...*, s. 101.

<sup>223</sup> Zob. List Heleny Modrzejewskiej do Gustawa Fiszera z 18 października 1874 roku. Cytat za: J. Szczublewski, *Żywot...*, s. 169.

<sup>224</sup> M. Rulikowski, dz.cyt., s. 37.

<sup>225</sup> Zob. S. Szenic, dz.cyt., s. 374.

<sup>226</sup> W roku 1880, już po dymisji Muchanowa, otrzymał nominację na wiceprezesa Teatrów Warszawskich. Wówczas stanowisko dyrektora teatru zostało zlikwidowane.



„Obowiązki to nie lada, troska o porządek maszyny bardzo skomplikowanej, zatrudniającej siedemset ludzi, czuwanie nad regularnym obrotem najmniejszego kółka, najdrobniejszej sprężyny – a ileż tych kółek i sprężyn! – baczenie, by obok sił artystycznych, wszystkie inne pomocnicze układały się w najmożliwszą harmonię (...)”<sup>227</sup>.

Czym zajmował się dyrektor teatru?

„Rachunki, organizacja, rewizja i kontrola magazynów, warsztatów, malarni, materiału surowego i wyrobionego, garderób, rekwizytów, biblioteki, muzykalii, etat siedmiuset osób, kontrola cyfrowa i książkowa tysiąca blisko widowisk teatralnych i takież cyfry prywatnych, udział w naradach artystycznych, godzenie interesu sztuki z potrzebami budżetu: oto część zaledwie codziennej roboty gorliwego dyrektora, który od wczesnego ranka za zielonym stołem swego gabinetu przyjęć załatwia, wykonywa i podpisuje”<sup>228</sup>.

Prawdopodobnie, rzetelności dyrektora Folanda Teatru Warszawskie zawdzięczały uporządkowanie dochodów z podatku „1/6” od 1875 roku.

Ze wzmianek w codziennej prasie lat 1875–1880 wyłania się obraz dyrektora, który zamawia nowe dekoracje do Teatru Rozmaitości, uczestniczy w próbie czytanej, zleca wykonanie kolorowego planu widowni Teatru Letniego, organizuje w swoim mieszkaniu głośne czytanie *Wielkiego człowieka do małych interesów* Aleksandra Fredry czy pertraktuje z Modrzejewską w sprawie jej występów gościnnych w roku 1879. Podsumowując – działalność Folanda sprawnie zarządzającego, zaangażowanego w konkretne czynności związane z prowadzeniem teatru.

Jednocześnie został zapamiętany jako niezwykle życzliwy i taktowny człowiek.

„Była to niezaprzeczalnie jedna z najsympatyczniejszych postaci w Warszawie. Sympatię jednak sobie zawsze i wszędzie taktem, prawością, uczynnością i niczym nie zmaconą cierpliwością i spokojem. Był to bowiem gentleman w każdym calu. Dzięki tym przymiotom umiał zawsze pogodzić interesy najsprzeczniesze, stąd też posiadał sympatię wielką nawet wśród artystów”<sup>229</sup>.

Był przyjacielem i wielbicielem talentu Alojzego Żółkowskiego, łącznikiem między instytucją teatru a krytykami, autorami dramatycznymi oraz publicznością<sup>230</sup>.

Przez całe życie w tzw. *Albumie prezesa*, opublikowanym po śmierci, zbierał podpisy artystów i ludzi teatru. Oto trzy – wiele mówiące o charakterze Folanda – wpisy autorstwa aktorki, krytyka oraz reżysera:

*Jak skała wśród morza, tak Ty, zacny i kochany prezesie,  
stałeś wśród teatralnego świata, niewzruszony, cichy...*

[Helena Modrzejewska]

<sup>227</sup> E. Lubowski, *Bogumił Foland*, „Tygodnik Ilustrowany” 1895 nr 4.

<sup>228</sup> *Bogumił Foland*, „Echo Muzyczne Teatralne i Artystyczne” 1889 nr 290.

<sup>229</sup> „Kurier Warszawski” 1895 nr 111.

<sup>230</sup> Największa popularność Folanda przypada na lata, kiedy piastował stanowisko wiceprezesa. Jego zasługą była powstała w roku 1880, już po dymisji Muchanowa, Kasa Wkładkowo-Pożyczkowa, pomagająca artystom, od roku 1865 pozbawionym praw emerytalnych. Ze wszystkich wspomnień wyłania się postać oddanego człowieka teatru, zasługującego na szerokie opracowanie, przywracające mu należne miejsce w historii teatru polskiego.

*Artystów rzesza wszak po wszelkie czasy  
Słynie na świecie, że zatruwa życie:  
Wy jednak, panie, snadź sławnie umiecie  
Rozmarszczać twarze i znieczulać kwasy.*

[Kazimierz Kaszewski]

Pracowaliśmy niegdyś razem. Jam był mniej wytrwałym, należy się więc ode mnie hołd wytrwałemu, który dotąd nie dał się zmóc trudom jednej z najmózolniejszych w sztuce placówek. „Cześć odwadze prawdziwej” – można sparafrazować słowa Napoleona – skoro teatr korzysta z tej odwagi weterana, nie opuszczającego rąk nigdy, kiedy chodzi o spełnienie obowiązku.

[Władysław Bogusławski]<sup>231</sup>.

Badacz teatru, Eugeniusz Szwankowski, napisał o dyrektorzce Folandzie: „...prawy człowiek, energiczny kierownik i organizator teatrów warszawskich”<sup>232</sup>.

Młody prezes Muchanow wykazał się rzeczywistą trafnością w wyborze dyrektorów teatru. W dalszej kolejności warto poznać skład zespołu dramatu i komedii oraz jego kierowników.

<sup>231</sup> „Kurier Warszawski” 1895 nr 113.

<sup>232</sup> J. Szczublewski, E. Szwankowski, *Alojzy Żółkowski – syn. Almanach*, Warszawa 1959, s. 7.

Część druga

**„TEATR ZZA KULIS”**



## Rozdział 4

### Zespół dramatu i komedii



Il. 23. Artyści dramatu warszawskiego, 1877

źródło: BN

Spotkanie z zespołem chciałabym rozpocząć od przyjrzenia się tableau *Artyści dramatu warszawskiego* (il. 23). Jest to – szczęśliwie zachowany – upominek dla czytelników „Kuriera Porannego i Antraktu”, którzy w roku 1877 zakupili półroczną prenumeratę pisma<sup>1</sup>. Tableau, wykonane w atelier Jana Mieczkowskiego<sup>2</sup>, kryje interesujące informacje o zespole dramatu i komedii w czasie prezesury Sergiusza Muchanowa, ale co najważniejsze – pozwala zobaczyć większość jego przedstawicieli.

Portrety aktorek i aktorów skomponowano wokół znajdującej się pośrodku fotografii **Jana Jasińskiego** w dekoracyjnym obramowaniu, poniżej dwóch zdjęć scenicznych z *Grzeszków babuni* Honoré Remy’ego i *Safandutów* Victoriena Sardou oraz zdjęcia gmachu teatru z umieszczonym nad nim małym herbem warszawskiej syrenki. Portret Jasińskiego jest otoczony wieńcem laurowym, u dołu – symbole teatru: dwie maski teatralne oraz koryfeusz z wplecionymi wstęgami z nazwiskami dramaturgów: na największych, po lewej stronie – Shakespeare i Moliere, a po prawej – Schiller i Goethe, pod nimi na mniejszych kolejno: Fredro oraz Korzeniowski. Podobne, cieńsze wstęgi, z nazwiskami innych polskich autorów dramatycznych (Szymanowski, Kaszewski, Sewer, Asnyk, Bogusławski, Narzymiski, Bliziński, Mellerowa, Lubowski, Sarnecki, Koziebrodzki, Bałucki i Fredro – syn) przeplatają zdjęcia aktorów i aktorek. Ich portrety w formie medalionów ułożone są w osiem rzędów.

W rzędzie pierwszym: **Wikoryna Bakałowiczowa** (1852–1874)<sup>3</sup>, **Aleksandra Rakiewiczowa** (1858–1898), **Alojzy Żółkowski** (1833–1889), na środku, na największym zdjęciu wśród aktorskich portretów, jedynym w prostokątnej ramie – **Helena Modrzejewska** (1869–1876), obok **Jan Królikowski** (1846–1886), **Romana Popiel** (1870–1880) i **Maria Deryng** (1876–1883).

Drugi rząd: **Salomea Palińska** (1855–1873), **Jan Chęciński** (1850–1874), **Józef Rychter** (1854–1869), wspomniany – **Jan Jasiński** (1826–1862), **Ludwik Panczykowski** (1827–1871), **Wincenty Rapacki** (1870–1924) i **Waleria Niewiarowska** (1853–1909).

Rząd trzeci: **Michał Chomiński** (1846–1886), **Władysław Świeszewski** (1852–1872), **Bolesław Leszczyński** (1873–1882, 1885–1916), **Jan Tatarkiewicz** (1866–1891), **Alojzy Stolpe** (1837–1876), **Adolf Ostrowski** (1858–1895).

W rzędzie czwartym: **Jan Chomanowski** (1838–1866), **Marcela Borkowska** (1866–1908), **Zuzanna Ostrowska** (1861–1911), **Józefa Mazurowska** (1845–1900), **Józef Grzywiński** (1866–1900) i **Feliks Szober** (1868–1879).

W rzędzie piątym: **Franciszek Dąbrowski** (1860–1902), **Teresa Bondasiewicz** (1842–1877)<sup>4</sup>, **Maria Mazurowska** (1873–1880), **Władysław Szymanow-**

<sup>1</sup> Zob. „Kurier Poranny i Antrakt” 1877 nr 4, s. 1.

<sup>2</sup> Zob. Rozdział 1. Warszawa (teatralna), s. 21.

<sup>3</sup> Patrząc od strony lewej do prawej. W nawiasie daty pobytu w zespole warszawskim. Wszystkie informacje za: *Słownik biograficzny teatru polskiego 1765–1965*, Warszawa 1973.

<sup>4</sup> Teresa Bondasiewicz należała do zespołu opery, w zespole dramatycznym występowała dodatkowo jako ceniona aktorka, użyteczna w rolach epizodycznych.

ski (1866–1882, 1886–1914), Edward Wolski (1872–1912), Maria Nowakowska (1865–1869, 1873–1891), Magdalena Micińska (1870–1912) i Władysław Krogulski (1872–1930).

Rząd szósty: Katarzyna Holtzman (1877–1897), Władysław Holtzman (1873–1899), Teofila Szymanowska (1866–1922), Marian Prażmowski (1874–1912), Apolonia Sawicka (1862–1882), Józef Damse (1853–1876), Maksymilian Sawicki (1862–1870), Wanda Urbanowicz (1865–1870), Czesław Stromfeld (1876–1886), Józefa Leszczyńska (1872–1879), Henryk Grubiński (1873–1900) i Michał Krupiński (1875–1879).

W rządzie siódmym: Sabina Figarska (1854–1894), Aleksandra Gilska (1863–około 1913), Katarzyna Oswald (1870–1911), Leonard Turczynowicz (1877–1898).

W ostatnim rządzie: Antoni Kruszewski (1870–1904), Marceli Boczkowski (1842–1893), Józef Adler (1850–1883) oraz Stanisław Tatarkiewicz (1871–1886).

Wśród pięćdziesięciu czterech nazwisk najbardziej zadziwiająca jest obecność (na honorowym miejscu!) Jana Jasińskiego, przebywającego przecież na emeryturze od roku 1862, jednak bynajmniej nie przypadkowa. Wszyscy – z jednym wyjątkiem<sup>5</sup> – występowali na scenie dramatycznej Teatrów Warszawskich w latach 1868–1880, współtworząc jeden z najciekawszych i najsłynniejszych zespołów aktorskich w historii teatru polskiego. Oczywiście, co trzeba wyraźnie podkreślić, zespół w dokładnie takim składzie nigdy nie istniał, kilku aktorów, jak np. Ludwik Panczykowski, występowało tylko przez pierwsze sezony, wielu – jak Alojzy Żółkowski – przez dwanaście i dłużej, niektórzy nigdy z sobą nie pracowali jednocześnie, na przykład Helena Modrzejewska i Maria Deryng czy Józef Rychter i Wincenty Rapacki, niektórych nazwisk brakuje.

Oglądając tableau, historyk teatru bez trudu rozpoznaje twarze wielkich aktorów „epoki gwiazd”, jednak przede wszystkim zastanawiająca jest – zapewne – ogromna liczba zupełnie nieznanymi portretów, nawet rozszyfrowane nazwiska niewiele mówią. W latach 1868–1880 zespół dramatyczny tworzyły łącznie siedemdziesiąt dwie osoby. Za ich wizerunkami i nazwiskami kryją się żywi ludzie, niepowtarzalne osobowości aktorskie i każda z nich to materiał na – mniej lub bardziej – interesującą biografię. Przykładowo, Ludwik Panczykowski, który „lubiał samotność, bo w samotności człowiek silniej się wyrabia. W życiu prywatnym nazywano go oryginałem (...)”<sup>6</sup>; Wiktoryna Bakałowiczowa, o której Krogulski napisał ciekawe wspomnienie pt. *Fenomenalna*, zaczynające się od słów: „Mój Boże! Co to za talent!”<sup>7</sup>; wielki aktor Jan Królikowski – „Widząc i podziwiając Królikowskiego, można było szaleć dla sztuki (...)!”<sup>8</sup> – czy Józef Adler, który zaangażował się do teatru, chroniąc się przed wojskiem, a został tu na następne trzydzieści trzy lata, grając głównie role lokajów i równocześnie uprawiając zawód szewca; Feliks Szober

<sup>5</sup> Chodzi o Jana Chomanowskiego, aktora i reżysera, który z powodu choroby odszedł z teatru w 1866, zmarł 3 VIII 1868 roku.

<sup>6</sup> „Tygodnik Ilustrowany” 1871 nr 190.

<sup>7</sup> Zob. W. Krogulski, *Gwiazdy*, Warszawa 1918, s. 1.

<sup>8</sup> Tamże, s. 44.

– któremu wrodzona nieśmiałość nie pozwoliła grać większych niż epizodyczne ról, bardzo ceniony jako pomocnik reżysera oraz autor przebojowych wodewilów w teatrach ogródkowych, lub Józef Surewicz, wielki aktor i reżyser teatru wileńskiego, w Warszawie, pracujący jako inspektor porządku scenicznego, nie wspominając o Helenie Modrzejewskiej i Alojzym Żółkowski.

Każdy z członków zespołu dramatycznego został odnotowany przez historyków teatrów, kilku doczekało się osobnych monografii, chociaż są także trudne do wytłumaczenia braki opracowań<sup>9</sup>. Myślę, że każda z osób to osobna historia, inna perspektywa, z której można opowiedzieć o losach sceny warszawskiej lat 1868–1880. Czy nie jest tak, że najczęściej były one przedstawiane poprzez życie Heleny Modrzejewskiej?

Mnie zainteresował cały zespół. Liczba siedemdziesięciu dwóch osób jest w takim stopniu „do wyobrażenia”, że umożliwia dokładne poznanie wszystkich biografii i zastanowienie się na obrazem całości. Oglądane tableau podpowiada pierwsze z wielu pytań, które będę chciała po kolei zadawać – o nazwę zespołu.

## DRAMAT I KOMEDIA

Warto uporządkować terminologię. Dotychczas pojawiły się następujące określenia: „artyści dramatu warszawskiego”, „zespół dramatyczny” czy „zespół dramatu i komedii”. Najczęściej pojęcia „dramatyczny” lub „dramat warszawski” odnosiły się do rodzaju literackiego i odróżniały ten zespół od współistniejących w Teatrach Warszawskich zespołów opery i baletu oraz artystów operowych i baletowych. Jednakże właściwa nazwa zespołu w zrekonstruowanej strukturze organizacyjnej teatru brzmiała „dramat i komedia” i w tym wypadku oba terminy odnosiły się do gatunku literackiego. „Dramat” rozumiano jako tzw. gatunek poważny<sup>10</sup>, utożsamiany przede wszystkim z tragedią, oraz zaliczano do niego gatunki mieszane, takie jak dramat wyższy i komedia wyższa<sup>11</sup>. Nazwa „zespół dramatu i komedii” oznaczała więc zespół aktorek i aktorów wyspecjalizowanych w gatunkach drama-

<sup>9</sup> Wiele aktorów i reżyserów wciąż czeka na zainteresowanie historyków teatrów, m.in.: Alojzy Żółkowski, Wiktoryna Bakałowiczowa, Jan Tatarkiewicz, Jan Jasiński, Jan Chęciński.

<sup>10</sup> Termin używany od XVII wieku, określający gatunek różniący się od głównych gatunków literackich, czyli tragedii i komedii; „gatunek poważny” (*genre sérieux*) a jego odmiany (dramat mieszczański, tragedia domowa, komedia moralna) uznane zostały za gatunki „pośrednie” między tragedią i komedią. Zob. D. Diderot, *O poezji dramatycznej*, 1758 [w:] P. Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, Wrocław 2002, s. 105.

<sup>11</sup> W XIX wieku dochodzi do – używając określenia Dariusza Kosińskiego – „zamieszania geneologicznego”, spowodowanego rozpadem dwóch podstawowych gatunków tragedii i komedii, pojawia się problem z rozumieniem i zakwalifikowaniem „dramatu”. Zob. *Sztuka aktorska a dramat. Aktorstwo tragiczne i komiczne* [w:] D. Kosiński, *Sztuka aktorska w polskim piśmiennictwie teatralnym XIX wieku – główne problemy*, Kraków 2003, s. 101–149. Zob. także: J. Kotarbiński, *Z dziejów dramatu i komedii Teatrów Warszawskich*, Warszawa 1924, gdzie wyraźnie zarysowany został podział między dramatem, do którego należały tragedie, oraz dziedziną komedii.



tycznych (poważnych) i/lub w gatunkach komediowych (w tym wodewile, komedioopery, farsy i krotchwile)<sup>12</sup>.

Kolejnym stopniem specjalizacji był tzw. wydział ról – w którym dziewiętnastowieczni aktorzy kształcili się odpowiednio do swoich uwarunkowań (predyspozycji fizycznych i zdolności) – nazywany z francuskiego: *emploi* lub z niemieckiego: *fach*<sup>13</sup>. Można powtórzyć za Dariuszem Kosińskim, że „to nie aktorki/aktorzy rządzili wydziałami ról, ale owe „wydziały» nimi”<sup>14</sup>. Była to jednocześnie naczelną zasada kształtowania zespołu dramatycznego, traktowanego jako zbiór najważniejszych wydziałów ról, do których dobierało się odpowiednich aktorów. W tak ukształtowanym zespole istniał rodzaj uporządkowanej „drabiny hierarchicznej” wytworzonej przez poszczególne wydziały ról, dzielące aktorów (oraz grane przez nich role) na trzy zasadnicze kategorie – pierwszorzędnych („grających role pierwszorzędne”), drugorzędnych, zwanych także drugoplanowymi lub użytecznymi („grających role drugorzędne”), oraz podrzędnych („grających role pomocnicze”, zwane także epizodycznymi)<sup>15</sup>, co znakomicie odzwierciedla zamieszczone tableau.

Kierownikiem **zespołu** był reżyser, pełniący rolę łącznika między Dyrekcją a członkami zespołu – między „gabinetem prezesa” a zakulisowym światem teatru. Przez dwanaście sezonów z rąk prezesa Muchanowa nominację reżyserską otrzymało siedem osób. Chciałabym przedstawić wszystkich reżyserów sceny dramatycznej, omawiając ich wykształcenie i doświadczenie zawodowe<sup>16</sup>. Chronologiczna prezentacja reżyserów pozwala się zorientować w cezurach dwunastu sezonów, które wyznaczały kolejne nominacje. Czy prezes Muchanow wykazał się umiejętnością doboru współpracowników?

## REŻYSERZY DRAMATU I KOMEDII

Pierwszą nominację odebrał w czerwcu 1868 roku **Jan Chęciński** (42 lata)<sup>17</sup> – ceniony aktor użyteczny, kierownik Szkoły Dramatycznej, gdzie wychował wiele aktorskich talentów (il. 24).

Trudno zliczyć wszystkie jego zajęcia, wspomnę jedynie, że był także znanym komediopisarzem, tłumaczem i librecistą, prywatnie – bliskim przyjacielem Stanisława Moniuszki. Najważniejsze jest, że posiadał doświadczenie reżyserskie – przez kilka miesięcy w roku 1860 pełnił już tę funkcję, reżyserował także w Teatrzyku Dobroczynności. Wybór na reżysera doświadczonego, wykształconego i powszechnie

<sup>12</sup> Współcześnie podobne specjalizacje wyróżnia się w filmie, czego najlepszym przykładem są kategorie przyznawania Złotych Globów, osobno dla najlepszego (np. filmu, aktora) dramatu oraz komedii lub musicalu. Zob. [www.goldenglobes.org](http://www.goldenglobes.org).

<sup>13</sup> Szerzej na temat genezy oraz problematyki *emploi*, zob. D. Kosiński, *Dramaturgia praktyczna. Polska sztuka aktorska XIX wieku w piśmiennictwie teatralnym swej epoki*, Kraków 2005, s. 135–138.

<sup>14</sup> D. Kosiński, dz.cyt., s. 137.

<sup>15</sup> Analogicznie był zbudowany system płac.

<sup>16</sup> Zob. Aneks pkt III. *Reżyserzy dramatu i komedii 1868–1880*, s. 281.

<sup>17</sup> W nawiasie wiek reżysera w chwili otrzymania nominacji.



Il. 24. Jan Chęciński, fot. K. Beyer, Warszawa 1862

źródło: BJ

szanowanego ucznia Jana Jasińskiego można więc uznać za bardzo celny. Chęciński zajął się przygotowaniem pierwszego sezonu 1868/1869 i pozostał na stanowisku przez niecałe trzy kolejne sezony. W sierpniu 1872 roku w wyniku „czynnego znieważenia aktora”<sup>18</sup> otrzymał od prezesa natychmiastową dymisję. Wówczas, prawdopodobnie nie mogąc znaleźć odpowiedniego kandydata, rozdzielono stanowisko – reżyserem dramatu został **Jan Królikowski** (52 lata), a reżyserem komedii **Adolf Ostrowski** (35 lat).

Na scenie warszawskiej trudno o lepszego przedstawiciela dramatu niż Jan Królikowski (il. 25), który zajmował najważniejszą pozycję pierwszego bohatera, tragika, jeden z najbardziej szanowanych aktorów nie tylko w zespole warszawskim, lecz także w całej Polsce. Oczytany i wykształcony, pedagog oraz tłumacz, ale przede wszystkim ceniony reżyser z jedenastoletnim doświadczeniem (1851–1862)<sup>19</sup>. Adolf Ostrowski (il. 26) zajmował pozycję drugiego komika. Nic nie wiadomo o jego dodatkowych kwalifikacjach, prócz tego, że w roku 1866 zastępował reżysera Alojzego Stolpe (il. 27). Ostrowski znany był z dużych ambicji. Jeśli wierzyć teatralnym plotkom, marzył wówczas nawet o posadzie dyrektora, a wielu już go tak tytułowało<sup>20</sup>. Być może obaj panowie darzyli się sympatią, gdyż podczas choroby Ostrowskiego to Stolpe (w kwietniu i maju 1873 roku) zastępował reżysera. **Alojzy Stolpe** (55 lat), chociaż nie otrzymał od prezesa Muchanowa nominacji, dwukrotnie zastępował reżyserów w latach 1873–1875, dlatego jako reżyserowi-zastępcy, należy mu się kilka słów. Bardzo szanowany aktor użyteczny, także śpiewak operowy oraz pedagog, dwukrotnie wcześniej pełnił rolę reżysera: w roku 1865 i 1867,

<sup>18</sup> Wyprowadzony z równowagi Chęciński spoliczkował aktora Józefa Damsego. Ów „sławny” incydent opisał J. Szczublewski. Zob. J. Szczublewski, *Wielki i smutny teatr warszawski 1868–1880*, s. 165–173.

<sup>19</sup> O działalności reżyserskiej Królikowskiego zob. „Kurier Warszawski” 1886 nr 253.

<sup>20</sup> Zob. M. Chomiński, *Notaty do życia teatru w XIX w.*, rękopis MT, D.641 III, s. 91. Według Chomińskiego, Ostrowski należał do dawnej „kliki” skupionej wokół p.o. dyrektora Florentyna Gwozdeckiego i Józefa Świergockiego, kierownika biblioteki teatralnej, prywatnie teścia Ostrowskiego. „Klika” rozpadła się w chwili nadejścia rządów Muchanowa, Gwozdecki i Świergocki przeszli na emeryturę.



Il. 25. Jan Królikowski, fot. Karoli &amp; Pusch

źródło: BN



Il. 26. Adolf Ostrowski, fot. Karoli &amp; Pusch

źródło: BN



Il. 27. Alojzy Stolpe

źródło: „Mucha” 1876 nr 37

dwukrotnie podając się do dymisji. Wszyscy trzej reżyserzy kierowali zespołem łącznie niespełna jeden sezon (1872/1873) – już w czerwcu 1873 roku na długi urlop wyjechał Jan Królikowski, a na początku września zastępstwo za Adolfa Ostrowskiego pełnił **Jan Chęciński**, który ponownie objął stanowisko reżysera pod koniec września 1873 roku. Chęciński przygotował cały następny sezon 1873/1874 i trzy miesiące kolejnego. Zmarł w grudniu 1874 roku.

Po jego śmierci, Muchanow nominował reżyserem młodego, ambitnego pierwszorzędnego aktora charakterystycznego **Wincentego Rapackiego** (35 lat), występującego na warszawskiej scenie dopiero od pięciu lat. Rapacki (il. 28) był także tłumaczem (z języka niemieckiego) i dramatopisarzem – cztery miesiące po nominacji odbyła się premiera jego dramatu pt. *Wit Stwosz*. Wcześniej reżyserował



Il. 28. Wincenty Rapacki, fot. M. Pusch

źródło: BN

jedynie w zespołach prowincjonalnych oraz w Teatryku Dobroczynności. Rapacki dokończył sezon 1874/1875 (w lipcu i sierpniu zastępował go **Alojzy Stolpe**), w następnym sezonie – po 6 miesiącach złożył dymisję (w kwietniu 1876 roku), czyli łącznie kierował zespołem przez 13 miesięcy.

Prawdopodobnie długo zastanawiano się nad następną nominacją. Zwrócono się z propozycją do Jana Jasińskiego, który jednak jej nie przyjął, co „wielu miało mu za złe”<sup>21</sup>. W końcu Muchanow podjął kolejną kontrowersyjną decyzję w swojej karierze – pierwszy raz na stanowisko reżysera powołał osobę, która nie była jednocześnie członkiem zespołu dramatu i komedii, ale... znanym krytykiem teatralnym, a mianowicie **Władysława Bogusławskiego** (37 lat). Wybór wnuka Wojciecha Bogusławskiego był – należy przyznać – jak najbardziej uzasadniony. Wykształcony literacko i muzycznie, brak mu było jedynie praktycznego doświadczenia reżyserskiego, chociaż doskonale znał teatr warszawski i całe środowisko. Wychowany w domu Dmuszewskiego przy ulicy Wierzbowej, dzieciństwo spędził w teatrze, przyglądając się pracy aktorów i reżyserów w czasie prób (np. obserwując Jana Jasińskiego<sup>22</sup>). Bogusławski (il. 29), co warto sobie uświadomić, trafił na bardzo trudny okres w zespole dramatu i komedii, kiedy – jak oficjalnie podano – na roczny urlop wyjechała Helena Modrzejewska, a w jej repertuar stopniowo wchodziła młodziutka Maria Deryng. Wytrwał osiem miesięcy, podał się do dymisji w grudniu 1876 roku (il. 30).

Po dymisji Bogusławskiego Muchanow powierzył stanowisko reżysera osobie również spoza zespołu dramatu i komedii, ale mającej praktyczne doświadczenie reżyserskie – **Emilowi Deryngowi** (57 lat). Deryng (il. 31) był w latach czterdziestych przez kilka miesięcy członkiem zespołu warszawskiego, ostatni raz wystąpił tutaj w roku 1865, jednak nie otrzymał angażu. Całe życie zawodowe cenionego aktora, reżysera, tłumacza i pedagoga spędził w Wilnie, Lwowie, Krakowie oraz

<sup>21</sup> Zob. W. Bogusławski, *Jan Jasiński*, „Tygodnik Powszechny” 1879 nr 7.

<sup>22</sup> Tamże.



## Il. 29. Władysław Bogusławski

źródło: repr. za: *Album Teatralne*. Rocznik poświęcony sprawom teatralnym i artystycznym. R. 1: 1897, t. 1–2, Warszawa 1896/1897



## Il. 30. Zmiana na stanowisku reżysera

źródło: „Mucha” 1876 nr 51

w zespołach prowincjonalnych. Ostatnie sześć lat występował w teatrze lwowskim, gdzie najlepszą aktorką była jego córka, którą nauczał – Maria Deryng. Kiedy w lipcu 1876 roku została zaangażowana do zespołu dramatu i komedii, ojciec przyjechał wraz z nią. Przez kilka miesięcy nie mógł znaleźć pracy, w grudniu 1876 otrzymał nominację na reżysera<sup>23</sup>. Chciałabym zaznaczyć, że chociaż miał opinię doświadczonego reżysera, nigdy dotąd nie pracował w takim charakterze na scenie warszawskiej, ponadto był człowiekiem spoza środowiska warszawskiego. Dokoń-

<sup>23</sup> Wszystkie informacje o nominacji reżysera Derynga za: „Konspekt wydawnictwa pt. *Ze wspomnień aktora wileńskiego Emila Derynga*”, Archiwum M. Rulikowskiego, IS PAN.



Il. 31. Emil Deryng

ź r ó d ł o: repr. za: *Album Teatralne*. Rocznik poświęcony sprawom teatralnym i artystycznym R. 1: 1897, t. 1–2, Warszawa 1896/1897

czył sezon 1876/1877, w trakcie następnego sezonu – od listopada 1877 do stycznia 1878 roku – przebywał na urlopie chorobowym (operacja oczu). Pracował do czerwca 1878 roku (łącznie przez piętnaście miesięcy), kiedy otrzymał dymisję.

W czasie choroby Derynga zastępował go aktor o prestiżowym emplyo pierwszego amanta – **Jan Tatarkiewicz** (il. 32). Bardzo chwalony w czasie zastępstwa, w czerwcu 1878 roku został reżyserem dramatu i komedii<sup>24</sup>. Była to ostatnia nominacja reżyserska prezesa Muchanowa, jak się okazało – aż na kolejne... trzynaście lat<sup>25</sup>. Według Krogulskiego, reżyser zawdzięczał ją także silnemu poparciu dyrektora Folanda<sup>26</sup>. Wraz z nominacją Tatarkiewicza stanowisko reżysera ponownie powróciło do członka zespołu dramatycznego. Jan Tatarkiewicz (34 lata) był uczniem Jana Chęcińskiego, od dwunastu lat związanym ze sceną warszawską, na której miał wysoką pozycję. Niezwykle twórcza osobowość: tłumaczył, komponował muzykę do wystawianych komedii, grał na wielu instrumentach, m.in. na harfie i cytrze, podobno także pięknie rysował<sup>27</sup>. Jego doświadczenie reżyserskie ograniczało się do bardzo dobrze przyjętego zastępstwa oraz reżyserowania w teatrze amatorskim w Dolinie Szwajcarskiej.

<sup>24</sup> Tak skomentowała nominację „Mucha” 1878 nr 24, w zabawnym dialogu Pankracego, Bonifacego i Serwacego:

„B. Co słyhać nowego?

P. Smutną mam wam powiedzieć wiadomość.

B. Mówże prędzej.

P. Oto p. Tatarkiewicza spotkało nieszczęście.

B. Co, tego pocziwego, co go tak wszyscy lubimy?

S. Ale cóż mu się stało?

P. Został reżyserem!

B. i S. Biedny człowiek! Serdecznie mi go żal!”

<sup>25</sup> Jan Tatarkiewicz zajmował stanowisko reżysera dramatu i komedii aż do śmierci w 1891 roku. Jego późniejszą działalność reżyserską opisała M.O. Bieńka w rozdziale pt. *Reżyserzy. Sztuka mise en scène* [w:] M.O. Bieńka, *Warszawskie Teatry Rządowe. Dramat i komedia 1890–1915*, s. 183–187.

<sup>26</sup> Zob. W. Krogulski, *Z notatek starego aktora, teczka 72 (1)*, maszyn. IS PAN, s. 524.

<sup>27</sup> Zob. „Kurier Warszawski” 1891 nr 334.



Il. 32. Jan Tatarkiewicz, fot. J. Mieczkowski

źródło: BN

Najdłużej zespołem kierował pierwszy nominowany przez Muchanowa reżyser – Jan Chęciński (przez ponad pięć sezonów) oraz ostatni – Jan Tatarkiewicz (niecałe trzy sezony). Pomiędzy tymi nominacjami pracowali reżyserzy, którzy utrzymali stanowisko przez, nieco ponad albo niecały, jeden sezon. Zwraca uwagę kontynuacja pokoleniowa między pierwszym i ostatnim reżyserem – mistrzem i uczniem.

Przywołana liczba 72 osób (dokładnie 32 aktorki i 40 aktorów) to komplet wszystkich wykonawców należących do zespołu w latach 1868–1880<sup>28</sup>. W poszczególnych sezonach reżyser kierował zespołem liczącym około 40 osób (zazwyczaj 18 kobiet i 22 mężczyzn).

Chciałabym przedstawić wszystkie aktorki i aktorów – zwanych w ówczesnym języku teatralnym artystkami i artystami dramatycznymi – według obowiązującej hierarchii ról pierwszorzędnych, drugorzędnych i pomocniczych. Taki sposób prezentacji pozwoli zaobserwować sposób budowania zespołu i ocenić jego walory. Jest to jedynie wstępna propozycja, rodzaj próby takiego oglądania zespołu. Problem prawidłowego przyporządkowania wydziałów ról, właściwego nazwania emploi jest skomplikowany i rozległy – wymaga szczegółowych badań nad zespołem dramatycznym Teatrów Warszawskich od lat trzydziestych XIX wieku.

## ARTYSTKI DRAMATYCZNE<sup>29</sup>

Najwyższym szczeblem w hierarchii wydziałów ról był **fach bohaterek**. W zespole warszawskim zajmowały go **Salomea Palińska** (tragiczka, w 1868 roku z 13-letnim stażem w zespole, która odziedziczyła role po Leontynie Halpertowej) oraz **Aleksandra Rakiewiczowa** (od 10 lat w zespole<sup>30</sup>). Jednak dopiero od drugiego sezonu prezesury Muchanowa fach ten znalazł godną reprezentantkę w osobie

<sup>28</sup> Zob. Aneks pkt IV. *Zespół dramatu i komedii w latach 1868–1880*, s. 283.

<sup>29</sup> Zob. Aneks pkt V. *Zespół dramatu i komedii w latach 1868–1880. Artystki dramatyczne*, tabela, s. 291.

<sup>30</sup> Staż w zespole do pierwszego sezonu omawianego okresu, czyli do sezonu 1868/1869.

**Heleny Modrzejewskiej**, która zajęła miejsce pierwszej bohaterki, upoważnionej do obejmowania pierwszorzędných ról w tragediach, dramatach oraz komediach. Pojawienie się Modrzejewskiej najbardziej dotknęło Rakiewiczową będącą w wieku Modrzejewskiej, która została zepchnięta do ról drugich. Raczkiewiczowa jednak często chorowała, brała liczne urlopy macierzyńskie. Kiedy w październiku 1873 roku zmarła Palińska, Modrzejewska przez następne dwa sezony była często jedyną przedstawicielką tego emploi. Miesiąc po odejściu Modrzejewskiej jej miejsce w zespole zajęła dziewiętnastoletnia **Maria Deryng**, przejmując większość ról z repertuaru Modrzejewskiej, i wtedy to ona, czasem z Rakiewiczową, wykonywała role bohaterek. Dopiero na początku ostatniego sezonu prezesury Muchanowa przyjęło **Helenę Marcello**.

Kolejny fach, również należący do pierwszorzędných<sup>31</sup>, określano nazwą „**na-  
iwnych**”. Od 16 lat występowała w nim niezwykle ceniona **Wiktoryna Bakałowiczowa**. Ten wydział ról był ściśle związany z wiekiem. W tym samym emploi szkoliła się młodzietka **Wanda Urbanowicz**, która jednak po występach gościnnych lwowskiej artystki **Romany Popiel** w roku 1870, najlepszej przedstawicielki tego emploi, usunęła się, robiąc miejsce tamtej. Popiel powoli przejęła emploi Bakałowiczowej, a Bakałowiczowa, wówczas w wieku trzydziestu pięciu lat, została przesunięta w stronę ról charakterystycznych, wzmacniając jedynie swoją pozycję. Nagła śmierć Bakałowiczowej w roku 1874 była przyczyną nieodwracalnych zmian w zespole, ponieważ odeszła nie tylko utalentowana artystka, lecz także doskonała partnerka. Jej miejsce w zespole nigdy nie zostało zastąpione, jej role przejęły: Rakiewicz, Popiel oraz Modrzejewska, co dodatkowo potwierdza, jak wszechstronną była aktorką. Po trzech latach przyjęło **Katarzynę Holtzman**, aktorkę teatrów prowincjonalnych, która nie równała się talentem z Bakałowiczową, nigdy nie osiągnęła ani artystycznie, ani finansowo pozycji artystki pierwszorzędnej. Romana Popiel została sama w tym wydziale, pozbawiona świetnej partnerki. W październiku 1879 roku nadeszła kolejna zmiana, przyjęto młodą aktorkę teatru krakowskiego **Jadwigę Czaki** (19 lat), która stopniowo przejęła emploi Romany Popiel<sup>32</sup>.

Okazuje się, że w zespole warszawskim nie istniało osobne **emploi amantek**, zwanych najczęściej – kochankami. W tych rolach występowała również Helena Modrzejewska – pierwsza amantka sceny warszawskiej, w tym emploi mogły występować także tzw. naiwne. Wszystkie trzy aktorki pretendujące do tego fachu opuściły scenę warszawską. W sezonie 1868/1869 z powodu małżeństwa odeszła z teatru **Maria Nowakowska**, przez niecałe dwa sezony występowała **Alojza Żółkowska**, córka słynnego aktora, która również z powodu zamążpójścia ustąpiła ze sceny w październiku 1871 roku, oraz **Julia Kwiatyńska**, pomijana w obsadzie – po

<sup>31</sup> Należy rozróżnić określenie działu oraz wykonawców – pierwszorzędni w kontekście artystycznym i finansowym. Talent oceniony jako pierwszorzędny mógł należeć w dziale finansowym do drugorzędnego.

<sup>32</sup> W lipcu 1880 roku Romana Popiel wyszła za mąż i już nigdy na dłużej nie wróciła na scenę. Ostatecznie odeszła z teatru w roku 1881. Chociaż w tym wydziale zmiana emploi przebiegała stopniowo, to odejście Romany Popiel było ogromną stratą, doświadczonej, pierwszorzędnej aktorki i partnerki.



trzech miesiącach przeniosła się we wrześniu 1871 roku do teatru lwowskiego. Dopiero od sezonu 1873/1874 na scenę warszawską powróciła Maria Nowakowska, która pozostała do końca omawianego okresu i była czasami dublerką Heleny Modrzejewskiej.

Kolejny szczebel hierarchii stanowiły **role drugoplanowe** o różnym charakterze, określane również mianem ról użytecznych. Role drugich bohaterek w tragediach i dramatach oraz role salonowe, dystyngowanych dam, wykonywała bardzo ceniona **Waleria Niewiarowska** (od 15 lat związana z warszawską sceną). **Zuzanna Ostrowska** (od 7 lat w teatrze warszawskim) specjalizowała się w rolach komiczno-charakterystycznych (np. młodych mężatek, starych panien, ciotek, matek komicznych). Najstarsza członkini zespołu i najdłużej występująca (od 23 lat), **Józefa Mazurowska** wykonywała role komiczne, najczęściej – matki charakterystyczne. W emploi charakterystycznym specjalizowała się **Marcelina Borkowska** (od dwóch lat związana z teatrem warszawskim), grywająca role starszych kobiet, zahukanych żon i sponiewieranych babin. Do działu ról drugoplanowych dołączyła **Zofia Lebrun**, aktorka specjalizująca się w rolach konwersacyjnych, najpierw od września 1878 roku występując na własną prośbę bez gaży (została przyjęta na stałe dopiero w sezonie 1880/1881). Do działu aktorek drugorzędnych, użytecznych, należy zaliczyć także **Sabinę Figarską** – wykonawczynię ról starych panien, ciotek komicznych, pocziwych kumoszek – oraz **Emilię Borawską** i **Magdalenę Micińską**.

**Role pomocnicze**, najczęściej epizody, wykonywały: **Maria Mazurowska**, **Teofila Szymanowska**, **Maria Siegenfeld**, **Apolonia Sawicka**, **Matylda Gąsowicz** oraz **Teresa Bondasiewicz**. Osobny wydział ról tworzyła tzw. służba sceniczna, czyli subretki oraz charakterystyczne służące; w zespole warszawskim były nimi cenione w tym emploi aktorki: **Aleksandra Gilska**, **Zofia Szczebrocka**, która odeszła w kwietniu 1869 roku, a na jej miejsce przyjęto **Katarzynę Oswald** oraz od roku 1872 **Józefę Leszczyńską** – chwaloną także w epizodach ludowych (zmarła w maju 1879 roku).

Przedstawiając zespół aktorek – jak i poniżej aktorów – postanowiłam zadać cztery podstawowe pytania. Najpierw przypatrzeć się zespołowi, który zastał Muchanow w roku 1868 (badając doświadczenie zawodowe), następnie zapytać – ile lat te osoby grały z sobą (próbując określić stabilność zespołu). W dalszej kolejności przyglądam się aktorom zatrudnionym przez Muchanowa (opisując ich doświadczenie, aby wiedzieć, jak nowi przybysze wpisali się w istniejący zespół). Na końcu badam, ile osób odchodziło z zespołu i jakie były tego przyczyny.

Spośród 17 aktorek należących do zespołu w pierwszym (1868/1869) sezonie prezesa Muchanowa, aż 11 trafiło do zespołu bezpośrednio po edukacji w **szkołach przy Teatrach Warszawskich**. Tuż po ukończeniu Szkoły Dramatycznej zespół zasilili: Urbanowicz, Niewiarowska, Figarska, Gąsowicz i Szczebrocka; ze Szkoły Baletowej przyszły: Ostrowska i Sawicka, a z *corps de ballet* do zespołu dramatycznego przeszła J. Mazurowska. Szkołę Śpiewu Jana Quattriniego ukończyła także wspomniana już Ostrowska, a także Bakałowiczowa. Bondasiewicz była artystką operową, grywającą na scenie dramatycznej jedynie epizody, natomiast Gilska trafiła

do zespołu przez prywatne lekcje u ówczesnego reżysera Jana Chomanowskiego. Spośród sześciu pozostałych aktorek, trzy również ukończyły Szkołę Dramatyczną (Borawska, Palińska i Borkowska), jednak nie znalazły natychmiast miejsca w zespole – wyjechały do innych teatrów, aby po latach powrócić. Dwie: Nowakowska (siostra Niewiarowskiej) i Szymanowska – kształciły się na prywatnych lekcjach u Jasińskiego. Rakiewiczowa pochodziła ze słynnej aktorskiej rodziny Ładnowskich, od dziecka była związana z teatrem, do zespołu warszawskiego trafiła po doświadczeniach w teatrze krakowskim i w zespołach prowincjonalnych. Dodatkowo, aż sześć aktorek, oprócz wymienionej już Nowakowskiej i Szymanowskiej, kształciło się prywatnie u Jasińskiego oraz Halpertowej. Warto dodać, że Bakałowiczowa oraz Niewiarowska pobierały lekcje u Jasińskiego nawet jako dojrzałe artystki.

Kolejne pytanie dotyczy lat spędzonych w zespole do roku 1868. Aż 14 aktorek grało z sobą dłużej niż trzy lata<sup>33</sup>. Stabilność zespołu potwierdza obserwacja lat 1868–1880. Aż osiem aktorek (Niewiarowska, J. Mazurowska, Ostrowska, Figarska, Borkowska, Szymanowska, Sawicka oraz Gilska), czyli prawie połowa zespołu żeńskiego, występowała na tej samej scenie przez wszystkie dwanaście sezonów!

A jakie wykształcenie i doświadczenie posiadały aktorki zatrudnione przez prezesa Muchanowa? W latach 1868–1880 dołączyło do zespołu 16 aktorek. Okazało się, że pięć z nich pochodziło z innych zespołów Teatrów Warszawskich, z *corps de ballet* (Przedpeńska, Kwiatyńska i M. Mazurowska) oraz z chóru opery (Micińska i Oswald). Lebrun była uczennicą Królikowskiego, a Żółkowska – po prostu córką Żółkowskiego.

Cztery aktorki przybyły z teatru krakowskiego, a trzy z lwowskiego. Przy doświadczeniach teatru krakowskiego i lwowskiego warto jednak postawić znak zapytania. Dlaczego? Z Krakowa zaangażowano: Modrzejewską – uczennicę pracującego tam w sezonie 1865/1866 Jasińskiego, Nowakowską (która trzy sezony wcześniej występowała na scenie warszawskiej, w dodatku – uczennicę Jasińskiego) oraz dwie młode aktorki: Czaki – uczennicę Stolpego oraz Marcello – uczennicę Królikowskiego. Z teatru lwowskiego zatrudniono: R. Popiel i jej siostrę J. Popiel-Leszczynską – obie były córkami słynnego warszawskiego tancerza Jana Popiela, uczennicami Szkoły Baletowej (Romana Popiel dodatkowo Szkoły Dramatycznej pod kierunkiem Chęcińskiego, co więcej, wielokrotnie występowała na scenie warszawskiej w rolach dziecięcych). Trzecią aktorką z teatru lwowskiego była Deryng, niezwiązana ze szkołą czy sceną w Warszawie, szkolona od dziecka jedynie przez ojca Emila Derynga. Dwie pozostałe aktorki przyjęte przez Muchanowa (Holtzman i Siegenfeld) zdobywały doświadczenie na deskach teatru prowincjonalnego, ale ostatnia brała również lekcje u Królikowskiego i Chęcińskiego.

Odejścia z zespołu były rzadkością. W ciągu dwunastu sezonów teatr opuściło 12 aktorek, choć w zasadzie należałoby powiedzieć 5, ponieważ tylko pięć aktorek

<sup>33</sup> Do 1868 roku dwie aktorki (J. Mazurowska i Bondasiewicz) pracowały w zespole dramatu i komedii od 20 do 30 lat; pięć (Palińska, Rakiewiczowa, Bakałowiczowa, Niewiarowska, Figarska) od 10 do 20 lat; siedem (Ostrowska, Sawicka, Urbanowicz, Nowakowska, Szczebrocka, Gilska, Gąsowicz) od 3 do 10 lat; trzy (Borawska, Borkowska, Szymanowska) występowały jeden rok lub dwa lata.

wybrało inny teatr. We wszystkich przypadkach same złożyły dymisje: Modrzejewska (oficjalnym powodem był urlop dla poratowania zdrowia)<sup>34</sup>, Szczebrocka, Urbanowicz, Kwiatyńska oraz M. Mazurowska. Powody opuszczenia zespołu przez kolejne 7 aktorek były natury losowej: Żółkowska wyszła za mąż, Gąsowicz porzuciła zawód i została guwernantką, Bondasiewicz odeszła na emeryturę, cztery aktorki zmarły (Borawska, Palińska, Bakałowiczowa i Leszczyńska).

## ARTYŚCI DRAMATYCZNI<sup>35</sup>

Na samym szczycie hierarchii w męskim zespole dramatu i komedii znajdowały się dwa wydziały ról: **pierwszy bohater dramatyczny** (tragik) od 22 lat **Jan Królikowski** oraz **pierwszy komik** (wyższy komik) **Alojzy Żółkowski**, występujący na scenie od 35 lat, od roku 1868 jako czynny emeryt.

Wśród ról pierwszorzędnych ważne miejsce zajmowały **role charakterystyczne**, mające w zespole warszawskim również znakomitych przedstawicieli. Fach aktora charakterystycznego reprezentował początkowo **Józef Rychter**, związany 23 lata z zespołem. Kiedy w roku 1869 otrzymał emeryturę i opuścił scenę warszawską, na jego miejsce zatrudniono słynnego wykonawcę ról charakterystycznych z teatru krakowskiego – **Wincentego Rapackiego**.

Do naczelnych ról należało także emploi pierwszych amantów (zwanych również kochankami), którymi byli uznani za najlepszych w teatrze polskim – **Władysław Świeszewski** i **Władysław Piasecki**, związani ze sceną warszawską, kolejno, przez 16 i 10 lat. Obu dotknęła podobna przypadłość i obaj we wrześniu 1872 roku opuścili scenę z powodu choroby umysłowej. Ich miejsce stopniowo przejął dotychczasowy drugi amant **Jan Tatarkiewicz**. Do tego wydziału zaangażowano od września 1871 roku **Jana Dłużewskiego**, który w lipcu 1873 roku opuścił scenę warszawską. Na jego miejsce zatrudniono **Henryka Grubińskiego**, a od lutego 1874 roku dołączył do niego niezwykle urodziwy **Marian Prażmowski**, w późniejszych latach znany jako znakomity amant salonowy.

Największym problemem emploi amantów był brak tzw. **kochanków dramatycznych**, niezbędnych w obsadzie dramatów lub tragedii, partnerów pierwszego bohatera w repertuarze dramatycznym. Chociaż w tym emploi występowali Świeszewski i Tatarkiewicz, nie osiągalni tak doskonałych rezultatów, jak w swoich głównych specjalizacjach amantów (salonowych) we współczesnych komediach. W sezonie 1869/1870 przyjęto do zespołu absolwenta Warszawskiej Szkoły Głównej, ucznia Królikowskiego, świetnie zapowiadającego się w rolach dramatycznych – **Stanisława Wardzyńskiego**, niestety po 8 miesiącach, prawdopodobnie z powo-

<sup>34</sup> Odejście z zespołu Heleny Modrzejewskiej zostało zbadane i opisane przez J. Szczublewskiego. Zob. *Czy Modrzejewską z Warszawy wygnano?*, „Pamiętnik Teatralny” 1959 z. 4, s. 518–530. Warto zacytować także słowa Józefa Kotarbińskiego – „gnana ambicją i żądzą działania na szerszej arenie opuściła Warszawę”. Zob. J. Kotarbiński, *Z dziejów dramatu i komedii Teatrów Warszawskich*, Warszawa 1924, s. 29.

<sup>35</sup> Zob. Aneks pkt VI. *Zespół dramatu i komedii w latach 1868–1880. Artysci dramatyczni*, tabela, s. 295.

du zatargu z dyrektorem Bojanowskim, został zwolniony. Można przypuszczać, że jedną z przyczyn braku typowego kochanka dramatycznego był brak wolnego etatu w zespole, czego dowodem może być zatrudnienie na to miejsce **Bolesława Leszczyńskiego** w maju 1873 roku, wielokrotnie starającego się o przyjęcie do zespołu, dopiero wówczas, kiedy miesiąc wcześniej na emeryturę przeszedł Królikowski (występował dalej, ale był zatrudniony na innych warunkach). Nadzieją na dodatkowe powiększenie wydziału ról dramatycznych był przez krótki czas **Władysław Zaręba**, bardzo chwalony na scenach ogródkowych, niestety, przyjęty we wrześniu 1874 roku, po kilku miesiącach zachorował i zmarł. Dopiero we wrześniu 1877 roku zaangażowano **Józefa Kotarbińskiego**, co było szczególnie ważne w sezonie następnym, kiedy na sześć miesięcy z powodów zdrowotnych opuścił zespół Królikowski.

Szeroki wydział ról **drugoplanowych** otwierał drugi komik **Adolf Ostrowski** (od 10 lat w teatrze warszawskim), reprezentant komiki wyższej i ról charakterystycznych. W tym samym gatunku ceniony był także (znany już nam kronikarz teatralny) **Michał Chomiński** – komik niższy (od 22 lat na warszawskiej scenie).

Drugim amantem charakterystyczno-komicznym był **Władysław Szymanowski** (od dwóch lat w zespole), który początkowo występował w rolach podrzędnych i stopniowo przeszedł do ról drugich amantów. Emploi drugiego amanta zajmował przez pierwsze trzy sezony **Lucjan Kwieciński** (również od dwóch lat w zespole). Po jego odejściu, od maja 1872 roku zatrudniono **Edwarda Wolskiego**.

W tym dziale mieścił się także fach ról użytecznych. Jego przedstawicielami byli: reżyser **Jan Chęciński** (od 18 lat związany z teatrem warszawskim), wykonawca ról pocziwców i sympatycznych ojców, zastępca reżysera **Alojzy Stolpe** (31 lat na scenie), specjalista od ról wojskowych; **Józef Grzywiński** (od 3 lat w zespole), wykonawca ról poważnych ojców, oraz **Maksymilian Sawicki**, 6 lat związany z warszawską sceną, aktor charakterystyczny, wyspecjalizowany w rolach „młodych zdechłaków”. Kolejne miejsca zajmowali – **Ludwik Panczykowski** (41 lat na scenie), pierwszorzędny aktor ról epizodycznych (dowód na stwierdzenie, że nie rodzaj emploi wyznaczał miejsce w zespole, ale talent, choć uczciwie należy przyznać, przypadek odosobniony, bardziej przykład przysłowiowego wyjątku potwierdzającego regułę) oraz – **Józef Damse** (14 lat w zespole), mistrz epizodów, znakomity wykonawca ról charakterystycznych służących.

Fach ról użytecznych w zespole męskim szczególnie mnie zaciekał. Większość występujących w nim aktorów była przez długie lata związana ze sceną warszawską. Byli bardzo popularni na scenie, ciesząc się uznaniem krytyki i publiczności. W latach 1871–1876 doszło do niewiarygodnej wręcz sytuacji odejścia prawie wszystkich jego przedstawicieli, dokładnie pięciu z sześciu wymienionych. W lipcu 1871 roku zmarł Panczykowski, w czerwcu 1872 – Sawicki, w grudniu 1874 – Chęciński, w listopadzie 1876 – Stolpe, a w grudniu tego samego roku – Damse. Chociaż na ich miejsce próbowano zatrudniać nowych aktorów, w czerwcu 1873 – **Aleksandra Łukowicza**, który po trzech sezonach opuścił scenę, w październiku 1873 roku – **Władysława Holtzmana** (licząc, że przejmie rolę po Panczykovskim), a w lipcu

1876 – **Czesława Stromfelda**, jednak żaden nie potrafił ich zastąpić. Wydział ról użytecznych przestał istnieć w zespole warszawskim. Spośród sześciu jego przedstawicieli pozostał tylko jeden – **Józef Grzywiński**.

Dział **ról pomocniczych** składał się zazwyczaj z dziesięciu aktorów. Prawie nieznanymi z kart historii teatru, pomijani w recenzjach, spełniali istotną rolę w funkcjonowaniu całego zespołu. W rolach lokajów specjalizował się **Józef Adler** (od 18 lat na scenie warszawskiej). Pomagał mu **Franciszek Dąbrowski** (od 8 lat w zespole), prywatnie brat głównego kasjera teatru, wykonawca także małych ról charakterystycznych, np. Żydów, „lekkich amancików”, intrygantów czy błaznów. W tym emploi występowali również (drugi poznany kronikarz) **Władysław Krogulski**, **Stanisław Tatarkiewicz**, brat Jana i **Michał Krupiński**. Przez trzy sezony pracowali **Ryszard Dobrowolski** i **Leonard Turczynowicz**, a po jednym sezonie **Juliusz Jejde** i **Józef Stankiewicz**. **Feliks Szober**, **Marceli Boczkowski**, **Antoni Kruszewski** i **Józef Surewicz** (obok sporadycznych występów w rolach epizodycznych pełnili ważną funkcję pomocników reżysera).

Najniższy szczebel w hierarchii zespołu jest dla badacza miejscem szczególnie ważnym i z wielu przyczyn interesującym. To dział, w którym zaczynali karierę początkujący aktorzy – otrzymując większe role, przechodzili do wyżej cenionych wydziałów lub odstraszeni najniższą pensją, nie widząc możliwości dalszego rozwoju, odchodzili z zespołu, szukali sławy w innych teatrach lub zespołach prowincjonalnych. Tutaj również kończyły się niegdyś kariery – starszym aktorom stwarzano warunki doczekania do emerytury. W tym miejscu gromadzili się również ci mniej zdolni, zbyt nieśmiali, którzy nie potrafili odejść, wręcz od teatru uzależnieni. To tutaj kumulowały się niespełnione marzenia, zawodowe frustracje i zawiści. I wreszcie: stąd wywodzili się inspicjenci, rekwizytorzy i informatorzy, niezbędni w zakulisowej pracy teatru.

Jakie doświadczenie zawodowe posiadali aktorzy, których zastał w zespole prezes Muchanow w pierwszym sezonie urzędowania? Spośród 22 aktorów aż 11 wywodziło się z Teatrów Warszawskich – dostali się do zespołu zaraz po Szkole Dramatycznej (Szymanowski, Damse, Ostrowski) i/lub z chóru opery (Żółkowski, Adler, Dąbrowski – chroniąc się przed wojskiem – oraz Panczykowski, Boczkowski, Szober, Chęciński i Stolpe). Dodatkowo, 6 aktorów ukończyło również Szkołę Dramatyczną lub odbyło staż chórzysty opery, jednak – nie znajdując od razu miejsca w zespole – zdobywali doświadczenie w zespołach prowincjonalnych, aby po latach powrócić do Warszawy. Byli to: Piasecki, Królikowski, Sawicki, Kwieciński, Dobrowolski. Świeszewski i Grzywiński zaczynali karierę aktorską w zespole amatorskim Teatryku Dobroczyńności, pobierając także prywatne lekcje u Jana Komorowskiego (Świeszewski) oraz Jana Chęcińskiego i Jana Jasińskiego (Grzywiński). Jedynie 3 aktorów – **Michał Chomiński**, **Józef Rychter** oraz **Józef Surewicz** – nie miała wcześniej żadnego związku ze sceną warszawską. Dwóch pierwszych przeszło solidną szkołę zawodu w zespołach prowincjonalnych oraz w teatrze krakowskim, natomiast Surewicz był wychowankiem teatru wileńskiego, jednym z czołowych jego aktorów i reżyserów.

Wielu aktorów (m.in. Szymanowski, Żółkowski, Chęciński, Stolpe) kształciło się dodatkowo w Szkole Śpiewu Quattriniego lub przeszło staż chórzysty operowego, co miało niebagatelny wpływ na znaczenie wykształcenia głosu warszawskich aktorów.

Jak długo grali razem? Okazuje się, że ponad połowa aktorów w roku 1868 występowała na jednej scenie przez 10 do 41 lat, pozostali od roku do 8 lat<sup>36</sup>. Mężczyzn, tak samo jak w wypadku kobiet, łączyło wspólne doświadczenie oraz wieloletnia praca na scenie, co musiało mieć ogromne znaczenie dla sztuki aktorskiej. Co więcej, spośród 22 aktorów dokładnie **połowa** (Królikowski, Żółkowski, Ostrowski, Chomiński, Szymanowski, Tatarkiewicz, Grzywiński, Adler, Dąbrowski, Boczkowski, Surewicz) występowała na scenie przez wszystkie kolejne dwanaście sezonów!

Jakie doświadczenie posiadali aktorzy, których zatrudnił prezes Muchanow? W latach 1868–1880 dołączyło do zespołu 18 wykonawców. Dziewięciu (Wardzyński, Wolski, Łukowicz, Stankiewicz, Dłużewski – początkowo w zespole amatorskim Teatrzyku Dobroczyńności, Grubiński, Holtzman, Zaręba, Stromfeld) pierwsze kroki w zawodzie stawiało w zespołach prowincjonalnych, w niektórych wypadkach pobierając prywatne lekcje – najczęściej u Królikowskiego, Chęcińskiego i Jasińskiego. Sześciu otrzymało angaż bezpośrednio z chóru opery (Kruszewski, Jejde, S. Tatarkiewicz i Krupiński), ze Szkoły Śpiewu Quattriniego (Prażmowski uczył się także u Jasińskiego) oraz z orkiestry Teatru Wielkiego (Krogulski uczęszczał dodatkowo do Szkoły Dramatycznej). Dwóch aktorów (Rapacki, Leszczyński) przybyło bezpośrednio z teatru krakowskiego, choć w ich biografiach można odnaleźć Szkołę Dramatyczną, lekcje u Jasińskiego oraz doświadczenie scen prowincjonalnych. Józef Kotarbiński, znakomicie wykształcony absolwent Szkoły Głównej i krytyk „Przeglądu Tygodniowego”, zdobył miejsce w zespole po praktyce w amatorskim zespole Teatrzyku Dobroczyńności oraz po lekcjach u Królikowskiego.

Odejsia, podobnie jak w zespole żeńskim, zdarzały się rzadko. W ciągu dwunastu sezonów zespół opuściło 18 aktorów. Dziewięciu odeszło na własne żądanie. Byli to najczęściej młodzi aktorzy, wykonawcy ról drugorzędnych oraz epizodycznych, którzy przechodzili, a często powracali do zespołów wędrownych, a także stałych teatrów w nadziei na szybszy awans i większe zarobki (Jejde, Kwieciński, Stankiewicz, Łukowicz, Krupiński, Rychter i Dłużewski). Wardzyński odszedł po nieporozumieniu z dyrektorem teatru, a Dobrowolski porzucił pracę aktora, wracając do wyuczonego zawodu maszynisty kolejowego. Siedmiu aktorów zmarło, oprócz pięciu już opisanych, w maju 1875 roku świetnie zapowiadający się Władysław Zaręba, a w sierpniu 1879 roku – Feliks Szober. Dwóch aktorów (Świeszewski i Piasecki), jak już wspomniałam, opuściło zespół z powodu choroby psychicznej.

<sup>36</sup> Dokładnie od 20 do 41 lat (Żółkowski, Królikowski, Rychter, Chomiński, Panczykowski, Boczkowski, Stolpe); od 10 do 20 lat (Piasecki, Ostrowski, Świeszewski, Chęciński, Adler, Damse); od roku do 8 lat (Sawcki, Dąbrowski, Kwieciński, Szymanowski, Tatarkiewicz, Dobrowolski, Grzywiński, Schober i Surewicz).

Jak wygląda obraz całości zespołu na przestrzeni dwunastu sezonów? Analiza, z pewnością momentami nużąca, była niezbędna do sformułowania wniosków mających fundamentalne znaczenie dla zrozumienia sztuki teatru.

Po pierwsze, zastanawia liczba członków zespołu – **40 osób**. „Scena nasza posiada personel niezbyt silny co do liczby” – narzekano przez wszystkie lata<sup>37</sup>. W porównaniu z zespołem krakowskim, gdzie pracowało średnio od pięćdziesięciu do stu osób, zespół warszawski był rzeczywiście mały<sup>38</sup>. Co więcej, należy pamiętać, że 40 to liczba teoretyczna, pokazująca jedynie komplet zatrudnionych artystów. Zespół dramatu i komedii był prześladowany przez dwa poważne zjawiska, które znacznie zmniejszały jego wielkość – **choroby i urlopy**. Nieprzypadkowo obie przeciwności miały nawet zarezerwowane osobne miejsce na afiszu!<sup>39</sup> Prasa poświęcała im wiele uwagi, ponieważ były głównymi przyczynami trudności obsadowych i częstych zmian repertuarowych.

W prasie codziennej trudno znaleźć chociaż jeden tydzień bez wzmianki o schorzeniach aktorów i problemach, jakie powodowały. Gdy w roku 1870 Helena Modrzejewska poważnie zachorowała, pisano: „W teatrze, w części dramatycznej, nic, albo mało nowości. Wiele sztuk przygotowanych, a zwłaszcza zapowiedzianych, nieprędko zapewne przyjdzie do skutku z powodu ciężkiej choroby pani Modrzejewskiej”<sup>40</sup>. A gdy zmarł ojciec Jana Tatarkiewicza: „Repertuar z powodu bolesnego ciosu, który dotknął p. Tatarkiewicza, ulega zmianie”<sup>41</sup>. Bardzo często zdarzały się nagłe zmiany, wprowadzane w dniu przedstawienia, spowodowane słabością występującego aktora.

Udało się odnaleźć afisze Teatru Rozmaitości, na których zrobiono odręczne notatki. 4 stycznia 1878 roku miało się odbyć przedstawienie *Starych kawalerów*. Tytuł został przekreślony i pojawiła się notatka: „Grubiński chryпка – zamiast – *Za pozwoleniem łaskawa pani, W Alpach, Consilium facultatis*”. 12 lutego zapowiedziane afiszem *W Alpach* zamieniono – jak zapisano – na komedię *Z życia artysty*, z dopiskiem: „Wolski zasłabł, mówią, że go zawiało i skrzył nogę”. Za miesiąc, dokładnie 15 marca – „Prażmowski zachorował o 7mej w garderobie, raptowna zmiana na *Akrobatę i Pana Geldhaba*” – zanotowano czarnym atramentem na afiszu zapowiadającym *Cudzoziemkę*<sup>42</sup>.

Nie bez przyczyny teatr warszawski porównano do szpitala!

„Zmiany widowisk w teatrze warszawskim są na porządku dziennym. Kto temu winien, trudno wiedzieć, choć każdą zmianę afisz usprawiedliwia nam nagłą chorobą któregośkolwiek artysty lub artystki. Widocznie w atmosferze teatralnej panuje trudna do określenia epidemia, statystyka każdej innej instytucji, w której pracuje nawet większa liczba niż w teatrze osób,

<sup>37</sup> „Kurier Warszawski” 1876 nr 145. Por. *Kronika tygodniowa*, „Tygodnik Ilustrowany” 1868 nr 145.

<sup>38</sup> Zob. J. Michalik, *Dzieje teatru w Krakowie w latach 1865–1893. Instytucja artystyczna*, Kraków 2004, s. 30–31.

<sup>39</sup> Zob. Rozdział 7. *Początek*. *Warszawski obyczaj teatralny* 1, s. 160–164.

<sup>40</sup> *Pokłosie*, „Kłosy” 1870 nr 279.

<sup>41</sup> Ojciec Jana Tatarkiewicza, Stanisław, zmarł 5 kwietnia 1880 roku. Zob. „Kurier Warszawski” 1880 nr 75.

<sup>42</sup> Zob. Afisze Teatru Rozmaitości, BJ 224 671 IV, afisz nr 7733, 7762 i nr 7784.

nie mogłaby nam nigdy wykazać tyle wypadków nagłych chorób. Częstokroć czytając afisz, pytamy sami siebie, czy nasz teatr nie ma ochoty zamienić się w szpital?”<sup>43</sup>.

Wydaje się znamienne, że podstawową troską reżysera kierującego pracą zespołu było ... zdrowie artystów<sup>44</sup>.

Choroby i ciągle zmiany repertuarowe były częstymi tematami żartów w prasie humorystycznej<sup>45</sup> i prawdopodobnie przyczyniły się do złej opinii o zespole warszawskim – kapryśnych aktorów odwołujących spektakl z byle powodu – moim zdaniem bezpodstawnej. Znając złe warunki panujące na scenach, gdzie zaduch lub przeciągi były codziennością, wysoką umieralność aktorów oraz ofiarność i samopomoc koleżeńską w postaci składek oraz koncertów dla aktorów w trudnym położeniu materialnym – nie wolno tego problemu bagatelizować. Trzeba także pamiętać, że aktorzy warszawscy pobierali wynagrodzenie (tzw. feu) od każdorazowego występu, wprowadzone w celu zwiększenia dyscypliny. Dobrowolne odwoływanie sztuki nie było więc nigdy w ich interesie.

Mały zespół dramatu i komedii – pomniejszony o chorujących artystów – w miesiącach letnich przeżywał prawdziwą katastrofę – większość pierwszo- i drugorzędnych aktorów wyjeżdżała na trwające od dwóch do trzech miesięcy urlopy (Helena Modrzejewska miała w kontrakcie zapisany urlop czteromiesięczny). W lecie liczebność zespołu mogła się zmniejszyć nawet o 10 wykonawców.

„Co to będzie! Co to będzie! Repertuar naszego dramatu silnie jest zachwianym przez codziennie ubywanie artystów, którzy już to chorują, już wyjeżdżają na urlop. Żółkowski od ośmiu tygodni obłożnie chory, p. Modrzejewska występuje we Lwowie, Królikowski już opuścił Warszawę, panna Popiel w tym tygodniu to samo ma zamiar uczynić, p. Borkowska również jest urlopowaną, a oprócz tego kilku innych artystów i artystek wybiera się w podróż za parę tygodni, a między nimi panowie Rapacki i Leszczyński”<sup>46</sup>

– alarmował „Kurier Warszawski”. Letnie trudności obsadowe znakomicie ilustruje przykład gościnnych występów Marii Deryng w lipcu 1875 roku. Artystka teatru lwowskiego wystąpiła jedynie we fragmencie V aktu *Fausta* Goethego – „nie mogli nic innego złożyć, bo 12 osób na urlopie” – zapisał Chomiński<sup>47</sup>.

Mała liczebność zespołu dramatu i komedii, której celowo poświęcam tak wiele miejsca, wiązała się z zagadnieniem specjalizacji.

„[W teatrach europejskich] artyści i artystki posiadają swoją specjalność i wolno im nie wychodzić z niej. Jeżeli to czynią, dzieje się to już tylko za ich dobrą wolą, kiedy pragną rozsze-

<sup>43</sup> „Kurier Warszawski” 1872 nr 155.

<sup>44</sup> Porównaj także wiersze, Aneks pkt XII. *Wiersze o reżyserach*, s. 317.

<sup>45</sup> Np. „W poniedziałek z powodu słabości p. Adlera przedstawienie *Zbójców* zostało odłożone. Nieprędko znów zapewne ujrzemy *Zbójców*, jakkolwiek bowiem p. Adler obiecuje wkrótce być czynnym, ale zapewniano nas, że b. silnie rozboleły zęby lampucera oczyszczającego lufy w karabinach *zbójców*”. Zob. „Mucha” 1878 nr 19.

<sup>46</sup> „Kurier Warszawski” 1874 nr 154.

<sup>47</sup> M. Chomiński, *Występy artystów obcych w teatrach warszawskich* [za:] J. Pini-Suchodolska, *Maria Deryng*, Warszawa 1874, s. 32. Zob. także: „Kurier Warszawski” 1875 nr 158.



rzyć skalę swoich występów i przekonać publiczność, jak daleko sięga ich talent dramatyczny. U nas, z powodu daleko już uboższego personelu, trudniej o takie rozgraniczenie. Artyści i artystki muszą kumulować. Oprócz rzadkich wyjątków, jeżeli się nadarzy prawdziwy talent, musi on bez wyboru dawać wymiar swojej potęgi w komedii, dramacie, tragedii<sup>48</sup>.

Zespół był tym lepszy, im bardziej wyspecjalizowany gatunkowo i różnorodny posiadał skład. Na scenie warszawskiej wszechstronność aktora nie była atutem, ale raczej zarzutem – inaczej – wszechstronność wynikająca z własnej woli była oznaką talentu, ale wszechstronność wymuszona małą liczbą personelu – była zdecydowaną wadą. Co więcej, była domeną zespołów prowincjonalnych, np. teatrzyków ogródkowych. „W ogródku nie istnieją specjalności, nie masz fachów, wszyscy grają wszystko – bo repertuar tego wymaga. Byle jak, aby handel szedł” – pisał Bogusławski<sup>49</sup>. Mimo że zespół warszawski składał się z aktorów specjalizujących się w konkretnym gatunku i wydziale ról, jego mała liczebność wymuszała częste zmiany, nie zawsze z korzyścią dla sztuki teatru – należy dopowiedzieć – szczególnie w repertuarze dramatycznym/poważnym. Nietrudno zauważyć, że zespół warszawski był w zdecydowanej większości komediowy – podstawową specjalność aktorów stanowiła komedia. Jednakże pod zwierzchnictwem nowego prezesa od pierwszego sezonu można obserwować konsekwentne powiększanie wydziału ról dramatycznych, czego najlepszym dowodem był angaż Heleny Modrzejewskiej, a następnie – Bolesława Leszczyńskiego, Józefa Kotarbińskiego i Heleny Marcello.

W konstruowaniu składu zespołu charakterystyczne było dążenie do utrzymania kompletu wydziałów ról. Można zaobserwować zjawisko dziedziczenia, tzn. nowi aktorzy przejmowali emploi poprzednika oraz jego repertuar. Na kluczowe, pierwszorzędne miejsca wybierani byli najlepsi aktorzy ze stałych teatrów polskich lub z niższych szczebli zespołu warszawskiego: większość ról Rychtera objął Rapački, miejsce Bakałowiczowej zajęła Popiel, a później Czaki; na etat Królikowskiego wszedł Leszczyński, stanowisko pierwszego amanta salonowego (po Świeszewskim) zajął dotychczasowy drugi amant – Tatarkiewicz, a role po Modrzejewskiej objęła Deryng.

W czterdziestoosobowym składzie zespołu pierwszorzędne emploi zajmowało około 10 wykonawców – „gwiazd” sceny warszawskiej (i tych aktorów historyk teatru rozpoznaje bez trudu na tableau), pozostali specjalizowali się w rolach drugich i pomocniczych. W tych wydziałach znacznie lepszy, tzn. liczniejszy i bardziej zróżnicowany był zespół męski. Pracowali tam aktorzy długie lata związani z zespołem warszawskim, po edukacji w przyteatralnych szkołach, po stażu w chórze opery – najlepiej pasuje do nich określenie: **wychowankowie warszawskiej sceny**.

Oceniając zespół pod względem **możliwości obsadowych**<sup>50</sup> w całym omawianym dwunastoleciu, można dostrzec wyraźną granicę, przebiegającą w okolicy roku 1876, czyli ósmego sezonu (1875/1876). Do tego momentu zróżnicowany zespół

<sup>48</sup> Helena Modrzejewska, „Tygodnik Ilustrowany” 1869 nr 102.

<sup>49</sup> W. Bogusławski, *Ogród czy ogródek*, „Kurier Warszawski” 1876 nr 197.

<sup>50</sup> Zob. Aneks pkt V. *Zespół dramatu i komedii w latach 1868–1880. Artyści dramatyczne*, tabela oraz VI. *Zespół dramatu i komedii w latach 1868–1880. Artyści dramatyczni*, tabela, s. 291–296.

mógł zapewnić doskonałą obsadę komedii mało- i wieloobsadowej (przy wykorzystaniu pierwszych aktorów dramatu i aktorów użytecznych). Mały zespół warszawski miał permanentne trudności w skompletowaniu obsady wieloobsadowej tragedii, jednak powiększający się zastęp aktorów specjalizujących się w dramacie oraz aktorzy użyteczni pozwalali tę trudność przewycięzać (do ról pomocniczych oraz ról statystów zawsze angażowano chórzystów opery). Jednakże, kiedy w okolicy ósmego sezonu liczny dotąd wydział aktorów użytecznych zniknął całkowicie, możliwości obsadowe znacznie się zmieniły, co było szczególnie odczuwalne w repertuarze poważnym.

W roku 1880 zauważono: „...personel dramatyczny naszego teatru tak jest nie-liczny i słaby, że nawet w sezonie zimowym, gdy cały bawi na miejscu, nie wystarcza na przyzwoite obsadzenie trzeciej części ról w utworach szekspirowskich”<sup>51</sup>. Główną tego przyczyną był brak wykonawców ról użytecznych. Bogusławski wskazał ten problem wyraźnie – „brak aktorów użytecznych stanowi klęskę warszawskiej sceny”<sup>52</sup>. Warto także przytoczyć trafne, obrazowe stwierdzenie Henryka Sienkiewicza – „Teatrowi potrzeba środka, bo ma tylko głowę i pięty”<sup>53</sup>. Badając skład zespołu, dostrzega się wyraźnie, że to nie (jak się powszechnie sądzi) wyjazd Modrzejewskiej, nomen omen również przypadający na połowę roku 1876, doprowadził do załamania walorów zespołu, ale śmierć jego długoletnich członków, wykonawców ról drugich i epizodycznych. Do tej listy trzeba także dodać śmierć głównych aktorek oraz znakomitych partnerek w rolach drugich, czyli Palińskiej i Bakałowiczowej.

Mimo przyjmowania na ich miejsce nowych członków zespołu – były to odejścia nie do zastąpienia. Dlaczego? Spróbuję odpowiedzieć na to pytanie, opisując doświadczenie zawodowe członków zespołu. Analizując jego skład, zauważyłam, że w każdym sezonie, w zespole liczącym około czterdzieści osób, dokładnie połowa występowała przez wszystkie dwanaście sezonów, a gdyby okres obserwacji ograniczyć do dziesięciu sezonów, liczba wyniosłaby 28 osób, co daje 70% całego zespołu! Artystów, prócz lat spędzonych na jednej scenie, łączyło wspólne wykształcenie i doświadczenie, co niewątpliwie miało wpływ na kształt sztuki scenicznej. Czynnikiem w najwyższym stopniu kształtującym przygotowanie aktorów były szkoły przyteatralne – Szkoła Dramatyczna, Szkoła Baletowa, Szkoła Śpiewu, a także chór opery oraz lekcje prywatne u profesorów – artystów Teatrów Warszawskich. Nawet aktorzy, którzy dołączyli do zespołu z innych teatrów, byli wcześniej uczniami Szkoły Dramatycznej lub pobierali prywatne lekcje, najczęściej u Jana Jasińskiego, autora podręcznika dla aktorów *Teoria sztuki dramatycznej*. „Trzy pokolenia aktorów na tej teorii się kształciło, a wielu z nich było wielkimi aktorami” – wspominał Krogulski<sup>54</sup>. Jan Jasiński, którego zdjęcie widnieje na naczelnym miejscu tableau zespołu dramatu i komedii, stał się ukrytym bohaterem dziejów opisywanego dwu-

<sup>51</sup> „Kurier Warszawski” 1880 nr 163.

<sup>52</sup> W. Bogusławski, *Siły i środki naszej sceny*, Warszawa 1961, s. 186.

<sup>53</sup> Henryk Sienkiewicz, „Gazeta Polska” 1875 nr 267 [za:] A. Grodzicki, *Sienkiewicz o teatrze*, „Pamiętnik Teatralny” 1952 z. 2/3, s. 270.

<sup>54</sup> *Z notatek starego aktora, Uczennica (Salomea Palińska)*, „Kurier Teatralny” 1902 nr 6.

nastolecia. Okazuje się, że przebywając od roku 1862 na emeryturze, był jednak wciąż obecny w życiu teatru, aż do śmierci w 1879.

„Przez 16 lat wspierał każdego, kto w jakimkolwiek kierunku służyć miał teatrowi, a czynił to z równą bezinteresownością, jak za czasów reżyserii i nauczycielstwa, kiedy bezpłatnie kierował sceną i szkołą dramatyczną. Tym sposobem do ostatniej chwili nicią sympatyczną łączył pracę całego życia z losami teatru. Teatr też był do samej śmierci jedyną jego myślą, czy żywym słowem kształcił artystę, czy piórem pracował dla repertuaru, czy bystrym spojrzeniem dzielnego administratora wykrywał wadliwość ustroju teatralnego”

– pisał admirał jego działalności Władysław Bogusławski<sup>55</sup>.

W przygotowaniu zawodowym trzeba podkreślić przede wszystkim wykształcenie głosu – wielu członków zespołu kształciło się jednocześnie w Szkole Śpiewu lub odbywało staż w chórze opery. Artyści dramatyczni (Żółkowski, Stolpe, Chęciński, Damse, Panczykowski, Szober) wspomagali śpiewaków operowych, niektórzy (Bakałowicz, Chomiński, Ostrowski) byli obsadzani również w operetkach<sup>56</sup>. Współistnienie w jednej instytucji zespołów: operowego i baletowego musiało z całą pewnością oddziaływać na członków dramatu i komedii.

Myślę, że niedostatecznie została dotąd podkreślona i uświadomiona edukacyjna rola Teatrów Warszawskich oraz siła oddziaływania **Szkoły Dramatycznej**, promieniującej na cały kształt sztuki scenicznej XIX wieku na ziemiach polskich, a także to, jak ogromną zmianę w systemie kształcenia aktorów wywołało jej zamknięcie. Był to wyjątkowo celny krok władz rosyjskich, zastosowany jako element represji popowstaniowych. Na początku roku 1868 zamknięto instytucję, która z nieznacznymi przerwami od ponad pół wieku (od 1811 roku) kształciła pokolenia aktorskie. Należy dodać, że Dyrekcja Rządowa do tradycji przyteatralnej szkoły dramatycznej powróciła dopiero po czterdziestu latach (dokładnie w roku 1908)<sup>57</sup>. Przez długi czas jedyną możliwością kształcenia dla początkujących aktorów były prywatne lekcje u dawnych pedagogów – artystów dramatycznych Teatrów Warszawskich<sup>58</sup>. W roku 1878 Emil Deryng – wtedy były reżyser dramatu i komedii – otworzył prywatną szkołę dramatyczną<sup>59</sup>, jednak żaden z jej absolwentów nie zdążył już zasilić zespołu prezesa Muchanowa. Od lat siedemdziesiątych pierwszym

<sup>55</sup> W. Bogusławski, *Jan Jasiński*, „Tygodnik Powszechny” 1879 nr 7.

<sup>56</sup> Informacje o udziale artystów dramatycznych w przedstawieniach muzycznych za: A. Wypych-Gawrońska, *Warszawski Teatr Operowy w latach 1832–1880*, s. 125–131.

<sup>57</sup> Szerzej na temat zamknięcia Szkoły Dramatycznej zob. R. Wilski, *Polskie szkolnictwo teatralne 1811–1944*, Wrocław 1978, s. 55–56. Warto dodać, że według dwóch kronikarzy teatralnych sprawa zamknięcia Szkoły Dramatycznej była związana z oszczędnościami finansowymi. Por. M. Chomiński, *Notaty do życia teatru w XIX w.*, rękopis MT, D.641 III, s. 152. Podobnie wspomina W. Krogulski, podając dodatkowe informacje, z których wynika, że inicjatorem zamknięcia szkoły był p.o. dyrektora teatru Florentyn Gwozdecki, który przekonał do tej decyzji prezesa Haukego, argumentując, że „Dyrekcja nie może brać odpowiedzialności za przyszłość tych młodych ludzi, a do grona artystów warszawskich nie mogą być przyjęci z powodów braku funduszy”. Zob. W. Krogulski, *Z notatek starego aktora. Reżyseria*, t. II, maszynopis IS PAN,teczka 72, s. 300.

<sup>58</sup> Szerzej na temat prywatnych inicjatyw pedagogicznych zob. R. Wilski, dz.cyt., s. 63–76.

<sup>59</sup> Tamże, s. 65–71.

(nie jak dotychczas kolejnym) „ośrodkiem kształcenia” nowego pokolenia aktor-skiego stały się zespoły prowincjonalne<sup>60</sup> oraz stałe teatry w Krakowie i we Lwowie, które przejęły edukację młodego pokolenia.

W składzie warszawskiego zespołu lat 1868–1880, od połowy lat siedemdziesiątych zaczynają się pojawiać nowi, znacznie młodszy aktorzy o zupełnie innym niż dotychczasowe wykształceniu oraz doświadczeniu. W połowie lat siedemdziesiątych odchodzi pokolenie doświadczonych wychowanków warszawskiego teatru, od wielu lat występujących na jednej scenie – aktorzy użyteczni oraz dwie cenione aktorki, których nie sposób było zastąpić. W oczywisty sposób w zespole pojawiła się olbrzymia dysproporcja między dawnym pokoleniem aktorskim a nowymi przybyszami. Tak ją opisał Stanisław Koźmian, odwiedzający Warszawę w ostatnim sezonie Muchanowa.

„Są wielkie talenta, już niemłode, a to, co je otacza, nie dorosło ani do ich wysokości, ani do ich majestyczności; między jednymi a drugimi nie ma harmonii, a z każdym rokiem różnice stają się bardziej rażące”<sup>61</sup>.

W opisie zespołu nie można pominąć spraw związanych z gażą i emeryturą.

## SPRAWY FINANSOWE (ZAROBKI I EMERYTURY)

Wszyscy członkowie zespołu podpisywali indywidualne kontrakty określające roczne zarobki – ich wysokość jest znana z biogramów aktorów i aktorek. Ogólną zasadę wysokości pensji można poznać na podstawie projektu podziału artystów scenicznych i pracowników administracyjnych, obowiązującego w teatrach rządowych w latach 1870–1880<sup>62</sup>, w którym uderza analogia do konstrukcji zespołu. Wszystkich zatrudnionych podzielono na pięć działów, w których obowiązywały stałe pensje roczne. Artystów dramatycznych podzielono na trzy grupy i umieszczono w dziale nr I, nr II i nr IV (w opisie uwzględnę wszystkich pracowników zespołu dramatu i komedii). Do działu pierwszego, z pensją roczną **2000 rs**, należeli **„grający role pierwszorzędne”**, do działu drugiego, z pensją **1200 rs** – **reżyserowie dramatyczni oraz „grający role drugorzędne”**, a do działu czwartego z pensją w wysokości **500 rs** – **„grający role pomocnicze”** oraz **pomocnicy reżysera, inspektor porządku i suflerzy**. Chórzyści i chórzystki opery (pełniący role statystów w wielkoobsadowych sztukach dramatycznych) zaliczani byli do najniższego, piątego działu z pensją – **300 rs**.

<sup>60</sup> Por. B. Konarska-Pabiniak, *Teatry prowincjonalne w Królestwie Polskim (1863–1914)*, Płock 2006, s. 124.

<sup>61</sup> S. Koźmian, *Z Warszawy, Teatr*, t. I, Kraków 1959, s. 103.

<sup>62</sup> Zob. A. Gintowt, S. Krzywoszewski, J. Lorentowicz, *Organizacja teatrów m. stoł. Warszawy*, Warszawa 1917, s. 259–260; cyt. za: J. Szczublewski, *Wielki i smutny teatr warszawski 1868–1880*, s. 293–295. W ustaleniu wysokości pensji rocznych, emerytur i feu korzystałam także z: *Lista płac artystów Teatru Warszawskiego* autorstwa M. Rulikowskiego [w:] W. Bogusławski, *Siły i środki...*, s. 325.

Indywidualne gáže aktorskie chociaż potwierdzają regułę przedziałów, nie odpowiadają właściwej wysokości zarobków. Przykładowo, pierwsza pensja roczna Modrzejewskiej wynosiła 2070 rs (kontrakt z 1868 roku), w 1870 roku wzrosła do 2320<sup>63</sup>, w tym czasie pensja Bakałowiczowej wynosiła 1500 rs, Rakiewiczowej – 1250, Tatarkiewicz – 1100, a pensja roczna Adlera – 360 rs. Do podstawowych zarobków doliczano indywidualne przywileje zapisane w kontraktach, jednak brak dokumentów nie pozwala nawet na hipotezy. Dysponujemy wiedzą jedynie o kontraktach Modrzejewskiej, która posiadała przywileje niespotykane dotąd na scenie warszawskiej. Nie chodzi tu o dodatek na kostiumy w wysokości – 500 rs, ale o roczny benefis, którego wysokość równała się jej rocznej pensji!

Nowością, wprowadzoną przez Muchanowa, była – wspomniana już – specjalna gratyfikacja za każdorazowe wykonanie przez aktora roli, nazywana *feu*<sup>64</sup>. Dodatkowo zapłata, wprowadzona „ażeby artyści nie grymasili i nie chorowali” – jak tłumaczył Chomiński<sup>65</sup>, chociaż nie zlikwidowała chorób, znacznie jednak podwyższała aktorskie pensje. Wysokość *feu* była przyznawana indywidualnie, wynosiła od 1 do 35 rs – w zależności od intensywności występów, mogła przynieść tyle samo co roczna pensja. Trzeba pamiętać, że była to opłata za wykonanie roli – niezależnie od jej gatunku i wielkości. Z biegiem lat *feu* zyskało wielu przeciwników, widzących w dodatkowej gratyfikacji – niebezpieczeństwo lenistwa.

„Ze skromnej zachęty pieniężnej, przeznaczonej za granicą na opędzenie drobnych wydatków wieczorowych aktora, *feu* wyrosło u nas do wysokości wynagrodzenia, dorównującego stałej pracy, a często przewyższającego takową. Skutkiem takiego zarządzenia jest z jednej strony silniejszy do pracy pochop, ale z drugiej zaś strony praca aktora najchętniej obraca się w kółku kilkunastu sztuk, stanowiących ciągle jeden i ten sam repertuar, bo daje dobry zarobek bez wielkiego wysiłku. *Feu* jest jedną z głównych przyczyn zastoju repertuarowego. Aktor ociężałe przybiera się do nowej roli, bo uczenie się nowej roli nie leży w jego interesie, bo za stare, powtarzane do nieskończoności, jest płatny równie dobrze”<sup>66</sup>.

Ciekawe, że *feu*, które miało wyeliminować choroby i wieczne zmiany repertuarowe, zdaniem krytyka niekorzystnie wpłynęło na stan repertuaru.

Opisując zarobki, trzeba wspomnieć o zarobkach emerytów. W zespole warszawskim występowało 6 emerytów (Panczykowski, Żółkowski, Królikowski, Chomiński, Stolpe i Boczkowski). Przejście na emeryturę wiązało się z wysłużeniem na scenie 35 lat pracy, wówczas otrzymywano **benefis**, obchodzony mniej lub bardziej uroczyście<sup>67</sup>. Aktorzy pobierali emeryturę, a dodatkowo podpisywali indywidual-

<sup>63</sup> Treść kontraktów Modrzejewskiej, za: J. Szczublewski, *Żywot Heleny Modrzejewskiej*, Warszawa 1975, s. 89 i 117.

<sup>64</sup> Ciekawą historię *feu* (z franc. ogień) przytacza „Kurier Warszawski” 1868 nr 190: „Za czasów Ludwika XIV i XV dawano śpiewakom do wynagrodzenia dodatek chleb i wino. W roku 1700 dodatek zmieniono na pieniądze. Przy końcu XVIII wieku dodatek ten do płacy rocznej przybrał nazwę: na świece woskowe do garderób pierwszych artystów, albowiem administracja dawała tylko łojowe, i dotąd dodatek ten nazywa się *feu*”.

<sup>65</sup> M. Chomiński, dz.cyt., s. 175.

<sup>66</sup> W. Bogusławski, dz.cyt., s. 90.

<sup>67</sup> Zob. Rozdział 12. *Post Scriptum. Różne oblicze wieczoru teatralnego*, s. 250.

ne kontrakty, określające liczbę występów i wysokość feu. Wiadomo, że najwyższe emerytury wypracowali Żółkowski (3750 rs), Królikowski (1800 rs), Chomiński (900 rs). Feu dwóch pierwszych aktorów wynosiło 35 rs, Chomiński otrzymywał 7 rs, 50 kopiejek.

Należy pamiętać, że jedną z najdotkliwszych represji popowstaniowych, które uderzyły w teatr około roku 1865, było odebranie wszystkim pracownikom Teatrów Warszawskich **praw emerytalnych**, czyli wszyscy nowo zatrudnieni aktorzy w czasie prezesury Muchanowa, nie mogli już na nie liczyć.

„Dozwolono korzystać z praw emerytalnych tym tylko, których zmiana ustawy zastała już na etatowej służbie, i to z warunkiem, że otrzymają oni emeryturę w wysokości pensji pobieranej w chwili zamknięcia dawnej kasy teatralnej”<sup>68</sup>.

Okazuje się, że Muchanowowi zależało na przywróceniu emerytur, skoro „czy-nione niejednokrotnie starania” zakończyły się ustaleniem nowych warunków w roku 1879. Artyści mieli zwrócić zaległe składki wraz procentami, jednak nikt nie był w stanie spełnić tych wymagań. Dopiero w 1880 roku, niedługo po dymisji Muchanowa, z inicjatywy dyrektora Folanda udało się otworzyć Kasę Pożyczkową, która choć nie zabezpieczała przyszłości aktorów, zapewniała niezbędną pomoc<sup>69</sup>.

Omówienie zespołu chciałabym zakończyć przedstawieniem działalności poza-aktorskiej, ze szczególnym uwzględnieniem pomocników reżysera (sylwetki sufle-rów dopełnią później prezentację pełnego składu wykonawców dramatu i komedii). Pracą pozaaktorską zajmowali się przede wszystkim mężczyźni, choć będzie mowa także o kilku paniach. Można wskazać pewną prawidłowość. Przedstawiciele em-ploi pierwszo- i drugorzędnych trudnili się także reżyserią, dramaturgią, pedago-giką oraz tłumaczeniami. Z aktorów epizodycznych rekrutowali się informatorzy, rekwizytorzy, inspektorzy sceny. Oprócz znanych już kierowników zespołu w latach 1868–1880, reżyserią zajmowali się także Szymanowski, Chomiński, Leszczyń-ski, Świeszewski i Modrzejewska, którzy pomagali w reżyserowaniu w Teatrzyku Dobroczynności. Dramaturgami byli Chęciński, Rapacki, Kwieciński, popularne w teatrzykach ogródkowych wodewile pisywał Szober. Prywatnych lekcji udzielali Królikowski, Rapacki, Stolpe oraz kobiety – Rakiewicz i Mazurowska. Najpopular-niejszą dodatkową działalnością wśród aktorów były tłumaczenia. Tłumaczeniami zajmowali się: Królikowski, Chęciński, Świeszewski, Szober, Tatarkiewicz, Rapacki oraz panie – Popiel, Rakiewicz, Niewiarowska i Bakałowiczowa. W zespole znaleźli się także: były krytyk teatralny (Kotarbiński), ilustrator (Szymanowski<sup>70</sup>), dzienni-karze (Chęciński i Szober) oraz kompozytorzy (Krogulski i Tatarkiewicz). Wśród aktorów – jak już wspomniałam – byli także historycy teatru (Chomiński i Krogul-ski) oraz kolekcjoner afiszów teatralnych (Panczykowski<sup>71</sup>).

<sup>68</sup> *Album Teatralne*, r. 1: 1897, t. 1–2, Warszawa 1896/1897, s. 75.

<sup>69</sup> Zob. tamże.

<sup>70</sup> Zob. il. 59, s. 247.

<sup>71</sup> Zbiorową charakterystykę m.in. aktorów warszawskich pierwszego sezonu prezesa Muchanowa sporządził R. Wilski, w rozdz. *Portret zbiorowy*. Zob. R. Wilski, *Aktor w społeczeństwie*, Wrocław

## INFORMATORZY, REKWIZYTORZY ORAZ INSPEKTOR PORZĄDKU SCENICZNEGO

Na stanowisku informatora<sup>72</sup>, zwanego także inspicjentem, pracował w latach 1846–1878, 1878–1891 **Marceli Boczkowski**, który był jednocześnie rekwizytorzem. Do zespołu dramatycznego należał od roku 1842, początkowo grywał role bohaterów i amantów, jednakże ze względu na złe warunki fizyczne zaczął otrzymywać coraz mniejsze role, aż w końcu zrezygnował z występów. O swoim stanowisku w zespole zwykł podobno mawiać – „Boże! Co za poniżenie!”<sup>73</sup>. Od roku 1870 zatrudniono drugiego informatora – **Feliksa Szobera** i prawdopodobnie wówczas rozdzielono stanowisko: Boczkowski został informatorem komedii, a Szober (w latach 1870–1879) był informatorem dramatu. Wielokrotnie już wspomniany tłumacz i autor wodewilów początkowo występował w chórze opery, w 1868 roku otrzymał etat w zespole, występował głównie w rolach pomocniczych, czasem także ze względu na ładny głos obsadzano go w wodewilach i operetkach. Ceniony był jako „dobry informator, inteligentny aktor, wtajemniczony we wszystkie sceniczne wymagania”<sup>74</sup>. Boczkowski, otrzymawszy emeryturę w 1878 roku, został zwolniony. Na jego miejsce zatrudniono syna maszynisty teatralnego **Antoniego Kruszewskiego** (1878–1904), od dziecka związanego z Teatrami Warszawskimi. Początkowo, będąc chórzystą opery, grywał na scenie dramatycznej małe role służących. Pod koniec życia zapracował na opinię dobrego inspicjenta, który był „zawsze na stanowisku, obowiązki spełniał z sumienną wzorowością”<sup>75</sup>. Gdy po kilku miesiącach Boczkowski powrócił do teatru, objął tylko obowiązki rekwizytora, a Kruszewski – inspicjenta komedii. Dla doświadczonego aktora wileńskiego **Józefa Surewicza**, który początkowo w zespole dramatu i komedii pracował jako reżyser, w roku 1868 utworzono stanowisko inspektora porządku zakulisowego.

## SUFLERZY

Do zespołu dramatu i komedii należał także sufler – **Piotr Wiślicki** (il. 33). Wykształcony muzycznie, dwudziestoletni częstochowianin trafił na scenę warszawską w roku 1865 jako amant, zbierający dotąd doświadczenia na scenach krakowskiej, lwowskiej i w zespołach prowincjonalnych. Pewnego dnia poproszony o zastępstwo, został suflerem Teatru Rozmaitości... na następne trzydzieści osiem lat! „Artyści cenią p. Wiślickiego, jako dobrego suflera, o jakiego powszechnie bardzo jest trudno, nie każdy bowiem, mający jakie takie wykształcenie i pojęcie o sztuce, chce

1990, s. 67–91.

<sup>72</sup> Informatora, a później inspicjenta nazywano początkowo dozorcą informacji, od „Informacji”, czyli spisu rekwizytów, a także akcesoriów, za które odpowiadał.

<sup>73</sup> W. Krogulski, *Z notatek starego aktora*, rkps IS PAN, Teczka 72, s. 112.

<sup>74</sup> „Kurier Warszawski” 1879 nr 182.

<sup>75</sup> „Kurier Warszawski” 1904 nr 110.

się poświęcić temu mozolnemu zawodowi” – pisał „Kurier Warszawski” w 1872 roku<sup>76</sup>.

W roku 1872 do przedstawień dramatów i tragedii zatrudniono **Romana Nowickiego**. Wiadomo jedynie, że długoletnią pracę<sup>77</sup> rozpoczął przy dramacie *Deborah* S.H. Mosenthala na deskach Teatru Letniego.

Wydaje się, że obserwowana także na poziomie sylwetek informatorów i sufletów specjalizacja gatunkowa stanowi klucz do zrozumienia sposobu pracy sceny dramatycznej w latach 1868–1880. Czy, a jeśli tak, to w jaki sposób wpłynęła na kształt repertuaru, sztuki aktorskiej oraz reżyserii?



Il. 33. Piotr Wiślicki

Źródło: repr. za: *Album Teatralne*. Rocznik poświęcony sprawom teatralnym i artystycznym. R. 1: 1897, t. 1–2, Warszawa 1896/1897

<sup>76</sup> „Kurier Warszawski” 1872 nr 84.

<sup>77</sup> 13 lipca 1897 roku obchodził 25-lecie pracy. Zob. „Echo Muzyczne Teatralne i Artystyczne” 1897 nr 30.



## Rozdział 5

# Tajemnice warszawskiego repertuaru

Jak zauważył Jan Michalik:

„Repertuar był zasadniczym elementem decydującym wówczas o wartości teatru. W powszechnej świadomości teatr został powołany do służby literaturze. W widowisku teatralnym niewątpliwie najważniejszy był tekst, na drugim miejscu znajdowała się gra aktorska, na dalszym oprawa plastyczna, reżyseria”<sup>78</sup>.

Powyższa konstatacja, dotycząca co prawda przełomu XIX i XX wieku, niezwykle trafnie wyznacza perspektywę myślenia o dziewiętnastowiecznym teatrze.

Spostrzeżenie, że ocena teatru była dokonywana poprzez ocenę jego repertuaru, jest szczególnie istotne w wypadku Teatrów Warszawskich. W powszechnej świadomości negatywna ocena sceny warszawskiej była ściśle związana z problemami cenzury oraz zamyłowaniem do miałkiego repertuaru importowanego z Francji, w którym lubowali się tutejsi aktorzy oraz publiczność. Poznanie repertuaru pozwoli na weryfikację tej diagnozy. Należy podkreślić, że badanie repertuaru<sup>79</sup> nie oznacza jedynie **analizy spisu sztuk** przeznaczonych do wystawiania, ale przede wszystkim rozpoznanie całej złożonej problematyki związanej z **tworzeniem repertuaru** oraz jego **odbioorem przez publiczność**.

Teatr warszawski żył dla publiczności, co więcej – dzięki publiczności, (jak ustaliłam) wpływy za bilety zapewniały 70% dochodu w budżecie instytucji. Jan Chęciński, warszawianin i długoletni obserwator życia teatralnego, jest autorem ciekawych spostrzeżeń na temat odbiorców sztuki, które pozwalają zrozumieć omawiane zagadnienie. Zauważył, że teatr warszawski był w zupełnie innej sytuacji niż teatry w Paryżu, Lwowie i Krakowie, co wiązało się z liczbą zamieszkującej miasta ludności.

„Otóż, jeżeli w Paryżu sztuka będzie przedstawiona sto razy, nic słuszniejszego, że w teatrze warszawskim, mogącym pomieścić przypośćmy nie mniejszą liczbę widzów, nowość nie przejdzie dwudziestu reprezentacji, we Lwowie pięciu lub sześciu, a w Krakowie dwóch albo trzech”.

Widzów uczęszczających do teatru, z których każdy miał wobec sztuki nieco inne oczekiwania – zdaniem Chęcińskiego – można podzielić na dwie zasadnicze

<sup>78</sup> J. Michalik, *Dzieje teatru w Krakowie w latach 1893–1915*, t. 2, Kraków 1985, s. 11.

<sup>79</sup> Etym. – od późn. łac. *repertorium*, czyli wykaz, zestaw.

grupy. Do pierwszej należeli „prawdziwi lubownicy sceny, śledzący z postępem sztuki i kształtującą się stopniowo grę artystów”, a do drugiej –

„...ludzie mniej zważający na grę, na wybór dzieł scenicznych, a śpieszący do teatru dla wytchnienia po pracy, dla rozrywki (co zresztą jest bardzo sprawiedliwym), dla uśmiania się; żądający od teatru bajki scenicznej, zajmującego powikłania i rozwiązanie intrygi, nie troszczący się wiele o cel, słowem pragnący nowości, nowości i jeszcze raz nowości”<sup>80</sup>.

Zwrócił więc uwagę Chęciński, że publiczność warszawska składała się z **koneserów sztuki scenicznej** oraz **żądających od teatru bajki scenicznej**, czyli **nowości**. Należy wyjaśnić, że w słowie bajka lub częściej bajeczka kryło się nie tyle znaczenie fabuły, ile także rodzaj nowinki, plotki<sup>81</sup>. Bardzo frapujące jest pytanie, jak obie grupy odbiorców, a szczególnie pierwsza – mimo że „trzy razy mniejsza od drugiej”<sup>82</sup> – wpływała na kształt repertuaru? Trzeba pamiętać, że repertuar musiał uwzględniać oczekiwania wszystkich.

Badanie repertuaru proponuję rozpocząć od pytania, kto w teatrze warszawskim odpowiadał za tworzenie repertuaru? Wbrew pozorom, odpowiedź nie jest łatwa.

## KIEROWNICTWO ARTYSTYCZNE REPERTUARU

Wspomniałam, że po tzw. reformie Muchanowa, kiedy zamiast dyrektora teatru stworzono funkcję dyrektora administracyjnego, pozycja reżysera znacznie wzrosła. Reżyser Teatrów Warszawskich spełniał podwójną rolę, był kierownikiem artystycznym zespołu, odpowiedzialnym za repertuar i obsadę (przejmując po części dawną rolę dyrektora teatru<sup>83</sup>), a także odpowiadał za realizację pojedynczych przedstawień. Nominacje reżyserskie były szeroko komentowane w prasie, a na reżyserach ciążyła ogromna odpowiedzialność. „Były to czasy – jak pisał Mieczysław Rulikowski – kiedy sprawom reżyserii poświęcano na łamach czasopism znacznie więcej uwagi niż kiedykolwiek przedtem i potem”<sup>84</sup>. Od reżysera domagano się „z góry obmyślanej inicjatywy, bez której teatr podobnym będzie do dzielnej armii pozbawionej naczelnego wodza. Kierownictwo artystyczne – snuł rozważania Bogusławski pięć lat przed samodzielnym objęciem „naczelnego dowództwa” – jest tym samym, czym plan strategiczny w rozporządzaniu batalii. Najdzielniejsze hufce, prowadzone bezładnie i bezmyślnie, zginą bez pożytku lub przepadną bez wieści”<sup>85</sup>.

Przez całe dwunastolecie prezesury Muchanowa na łamach warszawskiej prasy trwała bezustanna dyskusja na temat kierownictwa artystycznego repertuaru. Na

<sup>80</sup> Zob. J. Chęciński, *Z wycieczki za granicę*, „Gazeta Polska” 1867 nr 265.

<sup>81</sup> Od znaczenia słowa bajka – bajeczka – bajarka, czyli „kobieta – plotka”, lub bajeczniczka, tzn. plotka, świergotka, nowinarka. „Liczny gatunek żartowniczek, nowinarek, bajeczniczek i innych tego rodzaju oratorek”. Za: S.B. Linde, *Słownik języka polskiego*, Lwów 1854.

<sup>82</sup> Zob. J. Chęciński, *Z wycieczki za granicę*, „Gazeta Polska” 1867 nr 265.

<sup>83</sup> Zob. Oddział II, § 3, *Ustawy Teatru Narodowego*, Warszawa 1823.

<sup>84</sup> M. Rulikowski, *Teatr Warszawski od czasów Osieńskiego (1825–1915)*, s. 39.

<sup>85</sup> W. Bogusławski, *Przegląd teatralny*, „Biblioteka Warszawska” 1872 t. I, s. 288.

osobie reżysera, w którym chciano widzieć świadomego konstruktora programu społeczno-narodowego, koncentrowała się cała krytyka działalności teatru, dlatego m.in. – jak można było zauważyć przy charakterystyce kandydatów na reżysera – zawód ten uważany był za niezwykle uciążliwy<sup>86</sup>. Krytycy, zasadniczo niezadowoleni z realizacji polityki repertuarowej, prześcigali się w uwagach i radach oraz przedstawiali różne projekty – w czym przodował „Przegląd Tygodniowy” – co kilka lat zgłaszając propozycję powołania tzw. komitetu doradczego. Ciągła krytyka systemu prowadzenia repertuaru doprowadziła w końcu do powołania jednorazowego komitetu, tzw. czasowej komisji teatralnej w ostatnim sezonie pracy Muchanowa, która miała za zadanie przyrzeć się pracy teatru i zaproponować jej uzdrowienie. W dziejach warszawskiej sceny komitet zapoczątkował ciąg posiedzeń różnych komisji, w których zasiadali m.in. najwybitniejsi znawcy teatru, przedstawiciele rozmaitych środowisk, jednakże – co w tej historii najistotniejsze – ich działalność aż do lat dziewięćdziesiątych XIX wieku nie przyniosła żadnych istotnych rozwiązań w zakresie reformy kierownictwa artystycznego<sup>87</sup>.

Bardziej zasadne wydaje się więc pytanie, czy w ówczesnych warunkach repertuar mógł mieć wyrazisty kierunek artystyczny, a co ważniejsze, **jakie czynniki wpływały na jego kształt?** W poszukiwaniu odpowiedzi należy zajrzeć „za kulisy” teatru celem zrozumienia czasem najbardziej podstawowych, a czasem niezwykle zawiłych stosunków, zależności i uwarunkowań, mających wpływ na charakter repertuaru.

## 1.

Po pierwsze trzeba sobie uświadomić podstawowy fakt – teatry rządowe były czynne przez cały rok kalendarzowy. Dlatego termin – sezon teatralny, który z definicji jest wyodrębnionym okresem (trwającym zazwyczaj od jesieni do późnej wiosny) wydaje się nieadekwatny w stosunku do warszawskiej praktyki; znacznie odpowiedniejszy byłby – **rok teatralny**. Brak przerwy w działalności teatrów oznaczał dla reżysera ciągłe obmyślanie repertuaru dla zespołu pracującego non stop

<sup>86</sup> „W epoce, którą opisuję, istniało przekleństwo w teatrze: »Oby cię zrobili reżyserem dramatu!«. Sądzę, iż to dostatecznie charakteryzuje, jaka to miła posada w owe czasy była. Zresztą to bardzo łatwo sprawdzić, dość przejrzeć ówczesną prasę periodyczną, aby się naocznie przekonać, jaki to był męczennik taki pan reżyser i czy jest na świecie przestępstwo silniej karane przez organa publiczne niż zbrodnia bycia reżyserem dramatu wówczas” – wspominał Władysław Krogulski. Zob. W. Krogulski, *Z notatek starego aktora*, teczka 72 (2), IS PAN, s. 309. Zob. także: dialog Bonifacego, Pankracego i Serwacego:

„S: Zapomniałem Wam powiedzieć, że w zeszły piątek byłem u p. Rapackiego z powinszowaniem imienin, winszowałem też p. Wł. Bogusławskiemu, p. Deryngowi i tym wszystkim, co byli u nas reżyserami.

B: Co to za święto było w piątek?

S: Czterdziestu męczenników”. Zob. „Mucha” 1877 nr 11.

<sup>87</sup> Sprawę krytyki kierownictwa artystycznego repertuaru oraz skład i działalność „czasowej komisji teatralnej” dokładniej opisał Z. Szweykowski. Zob. Z. Szweykowski, *Krytyka teatralna w dobie pozytywizmu wobec aktora i reżysera* [w:] *Teatr warszawski drugiej połowy XIX wieku*, s. 190–246.

(nie licząc kilku dni świąt), ciągłe spełnianie zapotrzebowań publiczności, bez możliwości zaczerpnięcia głębszego oddechu w celu obmyślenia i przygotowania nowej „strategii”. Co więcej, koegzystowanie zespołu dramatu i komedii z dwoma innymi (opery i baletu) na trzech różnych scenach, czyli w trzech różnych przestrzeniach, tworzyło dla reżysera – niezwykle trudną do rozwiązania (a jeszcze trudniejszą dla badacza do opisanania!) – łamigłówkę.

Rok teatralny był ściśle wkomponowany w kalendarzowy rok miejski. Okazuje się, że rytm życia Warszawy<sup>88</sup> miał istotny wpływ na kompozycję tworzonego repertuaru, szczególnie z chwilą rozwoju teatrzyków ogródkowych i otwarcia Teatru Letniego w roku 1870. Można pokusić się nawet o stworzenie rodzaju kalendarza Teatrów Warszawskich<sup>89</sup>, ściśle przestrzegane w latach prezesury Muchanowa.

### KALENDARZ TEATRÓW WARSZAWSKICH

Rok teatralny, tak jak warszawski rok kalendarzowy, dzielił się wyraźnie na dwa sezony: zimowy i letni. **Sezon zimowy** rozpoczynał się na dobre w październiku, kiedy zespół dramatu i komedii został ponownie skompletowany po letnich urlopach artystów dramatycznych. Teatry ogródkowe oraz Teatr Letni zostały zamknięte. Życie teatralne toczyło się w dwóch salach w gmachu przy placu Teatralnym (wszystkie przedstawienia rozpoczynały się o 19.30). W **Teatrze Wielkim** odbywały się głównie widowiska operowe i baletowe („za Muchanowa baletowi przydzielono na stałe czwartki i niedziele”<sup>90</sup>) oraz tylko jeden lub dwa razy w tygodniu przedstawienia dramatyczne. Zespół dramatu i komedii występował w **Teatrze Rozmaitości** pięć razy tygodniu (bez ściśle określonych dni). Taki stan trwał do maja.

W sezonie zimowym należy wskazać kilka obowiązkowych punktów. Od grudnia do kwietnia trwał sezon opery włoskiej, co oznaczało zwiększenie częstotliwości przedstawień operowych w Teatrze Wielkim oraz przeniesienie jednoaktowych baletów oraz operetek na scenę Rozmaitości. W okresie karnawału, a więc w zależności od czasu trwania, między styczniem a marcem odbywały się tradycyjne Maskarady w Salach Redutowych, których punktem obowiązkowym były przedstawienia o północy. W repertuarze dramatycznym musiała się więc pojawić zazwyczaj jednoaktowa farsa lub komedia grana w Teatrze Rozmaitości<sup>91</sup>. W latach pobytu Heleny Modrzejewskiej w zespole, najczęściej w czasie karnawału, odbywał się jej obowiązkowy, zagwarantowany kontraktem benefis<sup>92</sup>. Było to zawsze wielkie święto teatru, uwieńczone – zazwyczaj – premierą tragedii w Teatrze Wielkim.

Już od połowy maja „zielona Warszawa” kusila rozrywkami na świeżym powietrzu. Z początkiem czerwca zaczynał się **sezon letni**, co oznaczało ożywiony ruch teatralny w całym mieście, gdyż zjeżdżały się zespoły prowincjonalne – w ogród-

<sup>88</sup> Zob. Rozdział 1. *Warszawa (teatralna)*, s. 37.

<sup>89</sup> Zob. Aneks pkt VIII. *Kalendarz Teatrów Warszawskich*, s. 309.

<sup>90</sup> J. Pudełek, *Warszawski balet w latach 1867–1915*, Kraków 1981, s. 38.

<sup>91</sup> Zob. Rozdział 11. *Post Scriptum. Różne oblicza wieczoru teatralnego*, s. 245.

<sup>92</sup> Tamże, s. 248.

kach przy restauracjach otwierały podwoje prywatne teatryki. W teatrach rządowych także zachodziły zmiany. Od lata 1869 roku, ze względu na uciążliwe upały, zamykano na cały sezon letni Teatr Rozmaitości. Przedstawienia dramatyczne przenoszono do Teatru Wielkiego a od roku 1870 również do Teatru Letniego. Wszystkie przedstawienia, których godzinę rozpoczęcia zmieniano na 20.00, przez cztery miesiące odbywały się na scenie **Teatru Letniego**, a także **Wielkiego** oraz podczas ładnej pogody – w **Teatrze na Wyspie w Łazienkach** (tylko przedstawienia operowe i baletowe). W zespole dramatycznym rozpoczynał się okres urlopowy. Zamożniejsi warszawianie wyjeżdżali na letnie urlopy, a ster życia publicznego przejmowała tzw. letnia publiczność. Już w czerwcu, zwanym „zielonym karnawałem”, zjeżdżali się okoliczni ziemianie na coroczny „jarmark na wełnę” oraz na wyścigi konne. W lipcu i sierpniu natomiast Warszawa pustoszała – publiczność składała się z przyjezdnych gości i pracujących mieszkańców miasta. W zespole dramatycznym warto odnotować również stały punkt, jakim były debiuty starających się o angaż aktorów, które najczęściej przypadały na dwa letnie miesiące.

Od połowy września, z precyzją szwajcarskiego zegarka, nadchodziły rytualnie celebrowane zmiany. Warszawianie wracali na zimowe miesiące do miasta. Teatryki wracały do zimowych siedzib na prowincję. Szczelnie zamykano Teatr Letni. Zespół dramatu i komedii, ponownie w komplecie, rozpoczynał pracę. Od października zasłona podnosiła się znów o 19.30 na obu scenach w gmachu przy placu Teatralnym przed stałą warszawską publicznością.

Zachowując dla teatru warszawskiego określenie – **sezon teatralny** (użyteczny także dla porównań z sezonami w teatrach krakowskim i lwowskim), rozumiem ten termin jako okres całego roku, liczony od października do września<sup>93</sup>, mając na uwadze jego dwa odrębne oblicza: zimowe i letnie.

Najlepszy dla repertuaru dramatycznego był sezon zimowy, kiedy reżyser dysponował kompletnym zespołem. Dla niego przeznaczony był przede wszystkim Teatr Rozmaitości, czynny przez 5 dni w tygodniu, tylko w sezonie zimowym. Jednakże, jak pamiętamy, mała scena tego teatru dostosowana była tylko do sztuk niepotrzebujących skomplikowanych dekoracji, czyli głównie komedii. Łatwo więc zauważyć, że gatunki komediowe miały na scenie warszawskiej znakomite warunki rozwoju – osobną scenę oraz wyspecjalizowany zespół, co musiało mieć niebagatelny wpływ na repertuar. Sztuki o większych wymaganiach inscenizacyjnych, do których należały tragedie i dramaty, mogły być natomiast wystawiane jedynie pomiędzy baletami i operami na scenie Teatru Wielkiego, zaledwie raz, czasem dwa razy w tygodniu.

Latem sytuacja się zmieniała i dodatkowo... mocno komplikowała. Dlaczego? Komедie traciły osobną, małą scenę, ponieważ były pokazywane w Teatrze Letnim lub Wielkim, gdzie panowały nie najlepsze warunki akustyczne; tymczasem tragedie i dramaty nie odpowiadały usposobieniu „letniej publiczności” wymagającej lekkiego, rozrywkowego repertuaru.

<sup>93</sup> Np. sezon 1868/1869 – rozpoczął się w październiku 1868 roku i trwał do września 1869. W cytowanym *Repertuarze teatrów warszawskich 1863–1890* H. Secomska liczy sezon teatralny od IX do X.

Teatr Letni wydaje nam się niewłaściwym do grania w nim małych komedijek, komedii salonowych, słowem wszystkich sztuk, których powodzenie głównie zależy od subtelności gry artystów. Wiele takich subtelnych odcieni zginąć musi z konieczności”<sup>94</sup>.

Po sześciu latach w podobnym tonie wypowiadał się ówczesny reżyser Władysław Bogusławski, dodając, że

„...warunki akustyczne w Teatrze Letnim uniemożliwiają wykonanie wszelkich dzieł scenicznych podnioslejszej natury, ograniczając repertuar do jaskrawych melodramatów lub fars krzykliwych. Lato inaczej usposabia publiczność, którą tysiące zewnętrznych warunków odmiennie aniżeli przez resztę roku nastraja i czyni ją niezdolną do skupienia uwagi i do przyjmowania wrażeń najdelikatniejszych treści”<sup>95</sup>.

Trzeba więc pamiętać, że repertuar dramatyczny realizowany był przez niewielki zespół pracujący przez okrągły rok w trzech różnych przestrzeniach teatralnych, preferujących różne gatunki dramatyczne. Zdecydowanie najgorszym okresem dla repertuaru były cztery letnie miesiące, kiedy braki w obsadzie skutecznie utrudniały jego funkcjonowanie. Do tego w sezonie letnim repertuar spotykał się z konkurencyjnymi propozycjami teatrzyków ogródkowych; co ciekawe, głównie z tego okresu pochodziło najwięcej uwag krytycznych o... warszawskim repertuarze.

## 2.

Druga kwestia dotyczy charakteru warszawskiej sceny. Jako „pierwsza scena w kraju” wywierała magnetyczny wpływ na debiutujących aktorów, przyciągała uznanych już artystów krakowskich i lwowskich, czasem stawiała się także przystanią dla wielkich zagranicznych gwiazd, co miało również znaczny wpływ na repertuar.

**Debiuty**, odbywające się w lecie, „powodują stagnację bieżącego repertuaru i uniemożliwiają myślenie o przyszłości – próby starych rzeczy pochłaniają czas, który można by użyć na przygotowanie nowego repertuaru” – twierdził Bogusławski<sup>96</sup>. Dlatego m.in. w letnim repertuarze znajdowało się zawsze wiele wznowień i powtórzeń.

W letnich miesiącach organizowano także występy gościnne, tym razem w celu urozmaicenia repertuaru. Przyjazd aktora o pożądanym *emploi* umożliwiał wprowadzenie nowych sztuk, np. wizyta Bolesława Ładnowskiego pozwoliła grać sztuki Szekspira oraz przygotować premierę tragedii *Król Lear* w sezonie 1878/1879. Jednak najczęściej **występy gościnne** uznanych artystów odbywały się w sezonie zimowym. Prezentowali oni istniejący lub specjalnie przygotowany dla nich repertuar<sup>97</sup>. Takie występy trwały często ponad miesiąc i zawsze cieszyły się ogromnym zainteresowaniem warszawian. Miały jednak swoją drugą stronę – „gdy się przedłużają,

<sup>94</sup> *Przegląd teatralny*, „Tygodnik Ilustrowany” 1870 nr 135.

<sup>95</sup> Wł. Bogusławski, *Ogród czy ogródek*, „Kurier Warszawski” 1876 nr 197.

<sup>96</sup> Tamże.

<sup>97</sup> Wszystkie występy gościnne na scenie warszawskiej w latach 1868–1880 zostały odnotowane w *Kalendarium*. Zob. Aneks pkt XV. *Kalendarium wydarzeń teatralnych 1868–1880*, s. 331.

szkodzą scenie, szkodzą repertuarowi i szkodzą reszcie artystów. Wszyscy bowiem inni służą w tych razach za akcesoria, mające podnieść jedną figurę obrazu. Cierpi na tym niezmiernie całość sztuki” – tłumaczył Lubowski, oceniając 16 występów Rapackiego w 1869 roku<sup>98</sup>. Uważano, że w sezonie zimowym kilkunastokrotne występy gościnne w sztukach dostosowanych specjalnie do gościa powodowały kompletną destabilizację repertuaru.

Zjawisko to wyraziście pokazują gościnne występy Heleny Modrzejewskiej, które jak kłamrą spinają dwunastolecie Muchanowa. Pierwsze (w dniach 4 X–27 XI 1868 roku) przygotowywał Chęciński. W liście do hr. Aleksandra Przeździeckiego podsumował pierwsze półroczne działania teatru:

„Co się przez te pół roku robiło? Czerwiec i lipiec wystawiało się nędzne jednoaktowe sztuczyny z mniejszych sił artystami, podczas gdy pierwszorzędni oddychali świeżym powietrzem – za urlopami. Sierpień i wrzesień – przygotowywało się repertuar, jaki było można przygotować dla Pani Modrzejewskiej (...). Październik i listopad – wystąpienia Pani Modrzejewskiej; oto i całe pół roku!, boć przecie z Panią Modrzejewską trzeba było każdą sztukę starą czy nową, próbować po kilka razy, jako z osobą, która musiała przed każdym wystąpieniem porozumieć się dobrze i z naszym układem, i z artystami wspólnie z nią występującymi”<sup>99</sup>.

A więc przez cztery miesiące reżyser i zespół byli zaangażowani w przygotowanie i wystawienie 12 przedstawień, dostosowanych do aktorki teatru krakowskiego. „Repertuar przy gościnnych występach nigdy rozwinąć się nie może – pisały „Kłosy” – Teatr Rozmaitości nie wystawił ani jednej sztuki!”<sup>100</sup>.

Drugi raz Modrzejewska przyjechała do Warszawy już jako międzynarodowa gwiazda w ostatnim sezonie prezesury Muchanowa. Jej występy – cieszące się niezwykłym powodzeniem – trwały od 4 XII 1879 do 15 II 1880 roku. Już od początku sezonu 1879/1880 cały zespół i ówczesny reżyser Tatarkiewicz przygotowywali repertuar pełen nowości i wznowień. Jak sytuacja wyglądała „zza kulis” i jakie wywołała konsekwencje?

„Piękne czasy nadzwyczajnych (...) przedstawień pani Modrzejewskiej mszczą się obecnie na publiczności, a raczej na repertuarze dramatu i komedii. (...) Reżyseria, wyczerpując wszystkie siły na przygotowanie i wznowienie sztuk wyłącznie dla pani Modrzejewskiej, przepędziła bardzo pracowicie trzy przeszło najlepsze miesiące tak zwanego sezonu zimowego, ale z chwilą wyjazdu tej artystki co zostało z całej pracy? Nic prawie, bo ani *Antoniusza i Kleopatry*, ani *Damy Kameliowej*, ani nawet *Angela Malipieri* nie da się bez niej wystawić; czyli że teraz, gdy nastanie czas krytyczniejszy, bo czas afrykańskiego gorąca w szczupłym Teatrze Rozmaitości, gdy wypada podwoić starań i trudu, ażeby zachęcić nowością repertuaru, zaczynać trzeba ab ovo, uczyć się i przygotowywać. A tym czasem zniecierpliwiona publiczność, nie wchodząc w mechanizm pracy zakulisowej czeka, niecierpliwie się i woła coraz natarczywiej: circenses!”<sup>101</sup>.

<sup>98</sup> Zob. E. Lubowski, *Przegląd teatralny*, „Biblioteka Warszawska” 1869, t. II, s. 526.

<sup>99</sup> List Jana Chęcińskiego do Aleksandra Przeździeckiego z 28 XI 1868 roku, rkps D 64, Archiwum Główne Akt Dawnych w Warszawie, akta Przeździeckich [za:] J. Szczublewski, *Wielki i smutny teatr warszawski 1868–1880*, s. 52.

<sup>100</sup> *Pokłosie*, „Kłosy” 1868 nr 179.

<sup>101</sup> E. Lubowski, *Przegląd teatralny*, „Tygodnik Ilustrowany” 1880 nr 221.

Chciałabym jeszcze wspomnieć o występach włoskiego tragika Ernesto Rossiego – utrwalonych na kartach *Lalki* Bolesława Prusa. Rossi gościł w Warszawie dwukrotnie, pierwszy raz pod koniec zimowego sezonu (21 V–30 V 1877 roku) oraz w sezonie letnim (17 VI–15 VII 1878 roku). W obu wypadkach występował na scenie Teatru Wielkiego z własnym zespołem, urozmaicając warszawski repertuar szekspirowskimi tragediami. Pierwszy pobyt tragika wiązał się z ciekawą, jednorazową propozycją repertuarową pomysłu samego Muchanowa. Dla Rossiego, który występując wraz z zespołem na scenie Teatru Wielkiego nie mógł oglądać aktorów grających równolegle w Teatrze Rozmaitości, przygotowano specjalne przedstawienie, składające się z pięciu fragmentów sztuk ukazujących talenty najlepszych artystów warszawskich. Wieczór sztuki aktorskiej znalazł wielkie uznanie u sławnego Włocha<sup>102</sup> oraz publiczności.

Analizując wszystkie występy gościnne lat 1868–1880, nie sposób nie zauważyć wyjątkowości ostatniego sezonu Muchanowa, w którym odbywał się rodzaj „festiwalu” występów gościnnych i debiutów zapoczątkowany wizytą Ładnowskiego w lipcu 1879 roku, a zakończony występami Modrzejewskiej w połowie lutego 1880 roku, który skutecznie zaburzył regularny rytm repertuaru. Co ciekawe, wtedy również powstała „czasowa komisja teatralna”, mająca naprawić „krytyczną” sytuację.

### 3.

Ostatni problem zakulisowych uwarunkowań wpływających na repertuar wiąże się z praktyką tworzenia repertuaru, m.in. sprawami związanymi z obsadą. Należy zapytać, czy, a jeśli tak, to w jaki sposób na kierunek repertuaru wywierali wpływ aktorzy?

W większości wypadków problemy dotyczące obsady rozwiązywały specjalizacje. W liście reżysera Chęcińskiego do prezesa Muchanowa, będącym raportem z układanego repertuaru, można przeczytać – „główne role wypisane, jako nie ulegające wątpliwości, co zaś do innych, zapytam tłumacza (p. Jasińskiego) lubo u siebie na planie zrobiłem projekt rozdania”<sup>103</sup>. Charakter dramaturgii i specjalizacje aktorskie same „podpowiadały” obsadę (wysoka pozycja pierwszorzędnych aktorów wynikała ze stanowiska pierwszych aktorów w zespole, tzn. grających pierwszoplanowe role „jako nie ulegające wątpliwości”). Problem pojawiał się wtedy, gdy do jednej roli pretendowało dwóch aktorów o podobnym *emploi*, np. Rapacki i Królikowski starali się o rolę Hamleta, wówczas – sądząc z listu Chęcińskiego – decyzja należała do prezesa. Podobnie jak decyzja dotycząca wprowadzenia sztuki do repertuaru bądź zmiany kolejności przygotowywanych premier. Dodatkowo, w ówczesnej praktyce teatralnej także autor dramatyczny lub tłumacz mieli możliwość proponowania obsady.

<sup>102</sup> Repertuar składanego przedstawienia. Zob. Aneks pkt XV. *Kalendarium...*, s. 335. Zob. także Aneks pkt IX. *List Ernesta Rossiego do Sergiusza Muchanowa*, s. 311, wyjaśniający okoliczności przyjazdu Rossiego do Warszawy, w którym m.in. wspomina wieczór w wykonaniu polskich aktorów.

<sup>103</sup> Zob. Aneks pkt X. *List Jana Chęcińskiego do Sergiusza Muchanowa*, s. 313.



„Autor lub tłumacz, oddając teatrowi swoją pracę, najczęściej sam proponuje artystów, którym by pragnął powierzyć rolę. Dyrekcja Teatru, przyjmując sztukę, zwłaszcza oryginalną, nie sprzeciwia się temu, chyba w razie, gdyby autor zaproponował jaką rolę nie stosownie”<sup>104</sup>

– tłumaczył Chęciński w zabawnej polemice – dialogu opisującym warunki tworzenia warszawskiego repertuaru. Z jednej strony była to praktyka całkowicie zrozumiała, im lepsza obsada, tym lepsze przyjęcie wprowadzanej do repertuaru sztuki, ale z drugiej strony taka sytuacja – której nie chciałabym opisywać, lecz jedynie ją zasugerować – otwierała możliwość różnego rodzaju... zabiegów pozaartystycznych. Należy pamiętać, że dramatopisarzami i tłumaczami byli także krytycy oraz sami aktorzy, dla których udział w sztuce łączył się z dodatkowym dochodem *feu* – wszystko to razem stwarzało bardzo skomplikowaną sieć układów i zależności.

Trudno się więc dziwić treści zamieszczonego w „Kurierze Warszawskim” ogłoszenia:

„Przeciwko niektórym Artystom Teatrów Warszawskich niejednokrotnie słyszeć się dają zarzuty o samowolne odrzucanie ról lub rozporządzenie niemi, albo też o wyjednywanie wpływem swoim niewłaściwego wyboru sztuk do grania, szczególnie na przedstawienia benefisowe. Ponieważ te zarzuty powtarzają się periodycznie, podnoszone nawet bywają przez organa publiczne, Dyrekcja Teatrów Warszawskich oświadcza, iż od niej tylko zależy wybór sztuk i rozdanie ról artystom, iż ona wyłącznie dopełnia tej czynności, na którą żadne postronne względy oprócz dobra sceny wpływać nie mogą. Wszelkie więc napomknienia i zarzuty wprost lub uboczne przeciwko Artystom Warszawskim skierowane, nie mają prawa bytu, gdyż oni na kierunek sceny żadnego wpływu nie wywierają.

Prezes Dyrekcji Teatrów Warszawskich S. Muchanow”<sup>105</sup>.

Bez względu na to, czy treść komunikatu Muchanowa odpowiadała rzeczywistości czy była jedynie życzeniem, możemy z całą pewnością stwierdzić, że na wybór sztuki oraz rozdanie ról wpływ miało wiele czynników. Propozycje wychodziły od reżysera, który wspólnie z autorem dramatycznym i tłumaczem zastanawiał się nad obsadą. Wybrana sztuka musiała uwzględniać możliwości zespołu, wiele ról i sztuk zostało odrzuconych ze względu na brak odpowiednich wykonawców<sup>106</sup>. Reżyser ustalał obsadę ról drugich i pomocniczych. Ostateczne decyzje związane z zastępstwami i dublowaniem należały do prezesa. Wydaje się, że obowiązywała zasada – reżyser proponował, prezes decydował. Obsadę ustalano starannie, dbając o jak najlepszych przedstawicieli każdego *emploi*. Nawet indywidualny wybór sztuki na benefis wiązał się z uzgodnieniami obsadowymi, dotyczącymi możliwości

<sup>104</sup> Jan Chęciński, „Kurier Warszawski” 1868 nr 288. Zob. także „Trzy pośmiertne dzieła Al. Fredry *Dwie bliźny, Świeczka zgasła, Z jakim przystajesz*, grane na lwowskiej i krakowskiej scenie, zostały już nadesłane Dyrekcji Teatrów Warszawskich z gotową obsadą, dokonaną przez syna autora”. „Kurier Warszawski” 1877 nr 50, oraz list Michała Bałuckiego do Wincentego Rapackiego, w którym komediopisarz opisuje uzgadnianie obsady komedii *Teatr amatorski* z ówczesnym reżyserem Deryngiem. Zob. *Korespondencja teatralna Michała Bałuckiego*, wyb. i oprac. D. Szczęsna, Warszawa 1981, s. 79.

<sup>105</sup> Zob. „Kurier Warszawski” 1874 nr 271.

<sup>106</sup> Zob. Aneks pkt XI. *List Władysława Bogusławskiego do Aleksandry Rakiewiczowej*, s. 317.

zespołu, i wynikał z propozycji beneficjanta przy współudziale reżysera, autora lub tłumacza oraz prezesa.

Mimo na razie tylko wstępnego poruszenia kwestii obsady, można się kategorycznie nie zgodzić z rozpowszechnioną opinią, że aktorzy warszawscy w zakresie repertuaru „mieli możliwość rządzenia niemal zupełnie swawolnego”, a wybór sztuki zależał głównie od ich gustu, tzn. Modrzejewska pretendowała do wielkiego repertuaru i „repertuar taki się zjawiał”, a Żółkowski „lubował się w nikłych sztukach, wodewilach czy farsach – wchodziły one na afisz”<sup>107</sup>. Na kierunek repertuaru wywierały wpływ nie tyle osobowości, ile specjalizacje aktorskie oraz możliwości obsadowe całego zespołu przy współudziale jego kierownika – reżysera. Od tej reguły był tylko jeden wyjątek – Helena Modrzejewska. Aktorka posiadała konkretny zapis w kontrakcie, gwarantujący jej prawo wyboru pięciu (później czterech) sztuk z własnym udziałem. Podobnej klauzuli – na podstawie dostępnych materiałów – nie miał żaden inny członek zespołu. W chwiejnym repertuarze warszawskim był to tak naprawdę jedyny niepodważalny punkt, który należało zgodnie z kontraktem wypełnić! O ile emploi Modrzejewskiej przejęła w roku 1876 Maria Deryng, przejmując tym samym część ról z repertuaru Modrzejewskiej, nie posiadała już (ani w nikt inny w zespole) gwarancji wprowadzania sztuk do repertuaru.

Wydaje się, że specjalizacje aktorskie były największą wartością oraz słabością warszawskiego zespołu. Gwarantowały najlepszą obsadę sztuki, ale jednocześnie stanowiły największą przeszkodę repertuaru – uzależniając obsadę od najlepszego przedstawiciela danej specjalizacji, którego ewentualnie można było zastąpić w chwili odejścia, ale nie dało się go zastąpić nagle, w razie choroby lub urlopu, przez co cały misternie ułożony przez reżysera plan narażony był na ciągłe kłopoty i opóźnienia.

Według *Ustaw Teatru* repertuar („prócz sztuk mających przybyć w ciągu roku”)<sup>108</sup> powinien być ustalany w sezonie letnim. Przykłady z lat 1868–1880 potwierdzają, że faktycznie w letnich miesiącach reżyserzy układali spis sztuk na następny sezon<sup>109</sup>. W teatrze istniał więc plan repertuarowy. Przy częstych zmianach na stanowisku reżysera zdarzało się, że reżyserzy realizowali repertuar wybrany przez poprzedników, na przykład Emil Deryng wprowadził do repertuaru 9 sztuk z 14 zaplanowanych przez Bogusławskiego. W wielu wypadkach opinia publiczna była informowana, z czyjego wyboru dana sztuka była wystawiana. Plan był konfrontowany z codzienną rzeczywistością roku teatralnego oraz największymi udrękami warszawskiego zespołu – chorobami i urlopami. „W całym więc tym repertuarze idzie najwięcej o zdrowie artystów (...) o które niegodziwy reżyser modli się przy

<sup>107</sup> Za: Z. Szwejkowski, dz.cyt., s. 193.

<sup>108</sup> Zob. Oddział II, § 3 [w:] *Ustawy Teatru Narodowego*, Warszawa 1823.

<sup>109</sup> Por. Aneks pkt X. *List Jana Chęcińskiego do prezesa Muchanowa z sierpnia 1869*, s. 311, oraz plan repertuarowy Władysława Bogusławskiego przedstawiony 6 września 1876 roku w „Kurierze Warszawskim”. Zob. Wł. Bogusławski, *Ogród czy ogródek*, „Kurier Warszawski” 1876 nr 197.

każdym pacierzu (...) może nie przez wielką czułość, ale w interesie (...) własnego zdrowia”<sup>110</sup> – pisał Chęciński do prezesa Muchanowa.

W teatrze warszawskim nie tylko nie udawało się zrealizować planu rocznego, ale nawet tygodniowego!

„Repertuar teatralny na każdy tydzień układa się na sesji repertuarowej, odbywanej zwykle w każdy piątek, na której rozstrzygają się zarazem i inne będące na czasie teatralne sprawy. Na sesji repertuarowej pod prezydencją Prezesa Teatrów, zasiadają Dyrektor Teatrów, Sekretarz Dyrekcji, Dyrektorowie Wydziałów i Reżyserowie. Repertuary tygodniowe nie zawsze się jednak utrzymują. Z powodu nieprzewidzianych wypadków i nagłych słabości artystów sztuki w nich zapowiedziane raz lub parę razy w tygodniu innymi zastępowane zostają”<sup>111</sup>

– można przeczytać w przewodniku turystycznym. W wypadku nagłych zmian wprowadzano jednoaktówki, „stanowiące zwykłą rezerwę głównego korpusu repertuarowego”<sup>112</sup>.

W ten sposób zamyka się koło bezustannych narzekań prasy na nieudolne kierownictwo repertuaru, które celnie uchwycił Jan Chęciński, autor komedii *Krytycy* – częsty adresat podobnych zarzutów:

„Na tutejszej scenie  
stagnacja niepojęta, grobowe milczenie,  
z dawna żadną nowością niesprofanowane,  
radzim Dyrekcji spiesznią kierownictwa zmianę,  
lub chociaż miększych siedzeń wymagamy od niej,  
aby na starych sztukach można spać wygodniej!”<sup>113</sup>

## ANALIZA REPERTUARU

Kolejnym krokiem jest analiza spisu sztuk przeznaczonych do wystawienia na scenie – materiału, który dla badacza teatru kryje wiele cennych informacji.

W sezonie odbywało się około **500 przedstawień**<sup>114</sup> dramatu i komedii, na które składało się mniej więcej **100 tytułów**. Każdy **wieczór teatralny** był zbudowany najczęściej z **3 do 5 aktów** (w zależności od czasu trwania), czyli mogła to być sztuka pięcioaktowa, czteroaktowa i jednoaktowa, trzyaktowa i jedno- lub dwuaktowa lub 3 jednoaktówki. Repertuar dzielono na poważny i komediowy. Głównymi gatunkami repertuaru poważnego, nazywanego również dramatycznym, były tragedie

<sup>110</sup> Zob. Aneks pkt X. *List Jana Chęcińskiego...*, s. 313. Zob. także Aneks pkt XII. *Wiersze o reżyserach*, s. 319.

<sup>111</sup> F. Fryze, I. Chodorowicz, *Przewodnik po Warszawie i okolicy na rok 1873–1874*, s. 330.

<sup>112</sup> Zob. „Kurier Warszawski” 1869 nr 99.

<sup>113</sup> J. Chęciński, *Krytycy*, Warszawa 1875, s. 48.

<sup>114</sup> W badaniach nad repertuarem korzystałam z dwóch głównych źródeł: H. Secomska, *Repertuar teatrów warszawskich 1863–1890*, Warszawa 1971, oraz *Dramat obcy w Polsce 1765–1965. Premiery, druki, egzemplarze. Informator*, praca zespołowa pod kierunkiem J. Michalika, t. I: A–K, Kraków 2001, t. II: L–Z, Kraków 2004.

i dramaty, w tym tzw. wyższe dramaty (dramaty historyczne, dramaty społeczne) oraz jednoaktowe obrazki dramatyczne. Do komediowego należały: (wieloaktowe i jednoaktowe) komedie, sztuki oraz bogata gama zazwyczaj jednoaktowych krotkhwil, fars, wodewilów, przysłów dramatycznych, komedii ze śpiewem, tzw. komediooper, i sztuk ludowych.

**Repertuar** każdego sezonu składał się z **premier, wznowień**<sup>115</sup> oraz **powtórzeń** (czyli sztuk z poprzedniego sezonu, które zyskały uznanie widzów, często od wielu lat były obecne w repertuarze). W każdym sezonie wystawiano około 25 premier (w latach 1868–1880 wprowadzono do repertuaru 288 nowych sztuk), choć zdarzyły się sezony – gdy liczba spadała do 13 i wzrastała do 33<sup>116</sup>.

Analizując repertuar Muchanowa pod kątem wprowadzanych **premier**, można dostrzec dwa charakterystyczne zjawiska: faworyzowanie polskiej dramaturgii oraz konsekwentne powiększanie repertuaru poważnego. Proponuję przyrzeć się im dokładniej.

## POPULARNOŚĆ POLSKIEJ DRAMATURGII

Teatr XIX wieku żył współczesną dramaturgią, która w teatrze warszawskim stanowiła – podobnie jak na innych polskich scenach – około 80% repertuaru. Najpopularniejszym gatunkiem była komedia, która wypełniała podobny procent repertuaru.

„Teatr ten chciał i musiał komunikować się z widzami, pokazywać im to, co ich zajmowało, co było im znane, co potrafili zrozumieć. Zakładano, że rozmowa o bieżących problemach i zjawiskach żywych tu i teraz powinna być interesująca, dowcipna, nienudzająca. Autorzy liczyli się z ówczesną, właściwą danemu momentowi wrażliwością, konwencją; aktualna była zawsze wyżej ceniona od wcześniejszych, które traktowano z pewną pobłażliwością, poczuciem wyższości”

– stwierdził badacz krakowskiego teatru<sup>117</sup>. Kierujący się taką polityką teatr, wystawiający w sezonie około 25 premier, potrzebował bezustannie nowych sztuk.

Z analizy ogólnie dostępnego opinii publicznej cennika<sup>118</sup> można się dowiedzieć, że w Warszawie najwyżej ceniona była trwająca cały wieczór polska sztuka pisana wierszem, za którą płacono autorowi – z chwilą jej wystawienia – 180 rs. Za

<sup>115</sup> Zgodnie z *Ustawami Teatru Narodowego*, Odział XIV, § 116 i 117, wznowieniem nazywam sztukę niegraną od dwóch sezonów, a także taką, w której zmieniono obsadę głównych ról. Zob. *Ustawy Teatru Narodowego*.

<sup>116</sup> Zob. Aneks pkt VII. *Wykaz premier (i wznowień) w sezonach 1868/1869–1879/1880*, s. 297.

<sup>117</sup> Zob. J. Michalik, *Dzieje teatru w Krakowie w latach 1865–1893. Instytucja artystyczna*, Kraków 2004, s. 171.

<sup>118</sup> „Przyjmowanie sztuk: Autorowie i tłumacze składają napisaną lub przetłumaczoną przez siebie sztukę na ręce Prezesa, Sekretarza Dyrekcji lub Reżysera, a po upływie pewnego czasu, za zgłoszeniem się do Biura Dyrekcji lub do Reżysera, otrzymują odpowiedź, czy sztuka jest przyjętą lub odrzuconą. Sztuki jednakże zagraniczne Dyrekcja najczęściej wybiera sama i rozkazuje do tłumaczenia znanym ze zdolności tłumaczom. (...)”

Dyrekcja płaci za **sztuki oryginalne**:

polską sztukę pisaną prozą płacono o 30 rs mniej. Sztuki obce były dokładnie o połowę tańsze niż oryginalne! Wydaje się, że zakładano, iż publiczność najbardziej zainteresuje sztuka komentująca znaną im rzeczywistość. Intensywny rozwój polskiej dramaturgii lat siedemdziesiątych, podsycany konkursami dramaturgicznymi w Krakowie i we Lwowie oraz rozkwitem teatrzyków ogródkowych, które przez polską komedię zaczęły rozmawiać z widzami, znalazł na scenie warszawskiej od roku 1868 dwóch protektorów – polonofila Sergiusza Muchanowa oraz komediopisarza i reżysera Jana Chęcińskiego.

W pierwszym sezonie Chęciński wprowadził do repertuaru 10 sztuk polskich, co zostało natychmiast docenione:

„W dzisiejszym kierunku sceny widzimy to, czegośmy nigdy, w takiej mierze przynajmniej, nie widzieli – popieranie sztuk oryginalnych. (...). Jest to zaprawdę dowód dobrej chęci dla autorów, jakiej na żadnej scenie nie spotykamy”<sup>119</sup>

– pisał w 1869 roku Józef Kenig. Cztery lata później z okazji wizyty w Warszawie syna Aleksandra hr. Fredry – Jana – w Salach Redutowych wydano uroczystą kolację. Niewątpliwie jako znak niezwyklej życzliwości zgromadzeni członkowie Dyrekcji i zespołu, zaproszeni krytycy oraz literaci musieli odebrać nie tylko samą uroczystość, ale przede wszystkim toast prezesa na cześć sławnego ojca, którego – jak powiedział Muchanow – „imię jest chwałą polskiej sceny, ukształciło dwa pokolenia artystów, dwa pokolenia publiczności zawdzięcza dziełom jego chwile najczystszych i najwznioślejszych pociech”<sup>120</sup>. Prezes Muchanow został zapamiętany jako miłośnik i znawca polskiej dramaturgii – „nie tylko sam czytywał wszystkie sztuki, oddawane przez autorów, ale często lubił z nimi o nich rozprawiać, ujawniając wytrawne swe zdania i trafnych nieraz udzielając spostrzeżeń”<sup>121</sup> – wspominał komediopisarz Edward Lubowski. W teatrach polskich, we Lwowie i w Krakowie, istniały konkursy dramatyczne, dzięki którym repertuary wzbogacały się corocznie o nowe sztuki, później trafiające również na warszawską scenę.

Już na początku roku 1875 z inicjatywy prezesa czyniono starania o organizację podobnego konkursu przy Teatrach Warszawskich. Podstawą funduszu była suma 300 rs, ofiarowana przez Jana Aleksandra Fredrę. 5 kwietnia 1875 roku w miesz-

---

Trwające przez cały wieczór: [pisane] wierszem – rs 180, [pisane] prozą – rs 150, przez 2/3 wieczoru: wierszem – rs 120, prozą – rs 100, przez 1/3 wieczoru: wierszem – rs 60, prozą – rs 50.

**Za sztuki przerobione:** Trwające przez cały wieczór: wierszem – rs 150, prozą – rs 90, przez 2/3 wieczoru: wierszem – rs 100, prozą – rs 60, przez 1/3 wieczoru: wierszem – rs 50, prozą – rs 30.

**Za sztuki tłumaczone:** Trwające przez cały wieczór: wierszem – rs 90, prozą – rs 75, przez 2/3 wieczoru: wierszem – rs 60, prozą – rs 50, przez 1/3 wieczoru: wierszem – rs 30, prozą – rs 25. (...). Nie od rzeczy będzie nadmienić, że honoraria za swoje prace autorowie, jeżeli nie są upoważnieni do pisania lub tłumaczenia przez Dyrekcję, odbierają dopiero z chwilą wystawienia sztuki”. Zob. W. Szymanowski, *Teatra Warszawskie* [w:] F. Fryze, I. Chodorowicz, *Przewodnik po Warszawie i okolicy na rok 1873–1874*, Warszawa 1873, s. 331.

<sup>119</sup> J. Kenig, *Teatr*, „Gazeta Warszawska” 1869 nr 103.

<sup>120</sup> Treść całej przemowy Muchanowa. Zob. Rozdział 11. *Post Scriptum. Różne oblicza wieczoru teatralnego*, s. 260.

<sup>121</sup> E. Lubowski, *Ze wspomnień teatralnych*, „Tygodnik Ilustrowany” 1896 nr 7.

kaniu prezesa i pod jego przewodnictwem odbyło się zebranie komitetu konkursu dramatycznego, na którym ustalono regulamin. Muchanow zaprosił do komitetu krytyków i literatów, a także przedstawicieli zespołu dramatu i komedii – aktorów (ówczesnego reżysera Rapackiego oraz Królikowskiego) i aktorki (Modrzejewską, Popiel)<sup>122</sup>. Niezależnie od zasadności organizowania takich konkursów i ich wyników – w konkursie warszawskim nie przyznano pierwszej nagrody, a sztuka, która zajęła drugie miejsce (*Pojedynek szlachetnych* Sewera), nie cieszyła się popularnością wśród publiczności, jednak już wyróżniona komedia Zofii Mellerowej *Falszywe blaski* spotkała się z wielkim zainteresowaniem widzów (do roku 1880 pokazano ją 45 razy, weszła także na sceny teatrów krakowskiego i lwowskiego) – wart podkreślenia jest fakt osobistego zaangażowania prezesa w powiększanie repertuaru sztuk polskich.

Należy zwrócić uwagę, że od roku 1875 obserwuje się już znaczny wzrost udziału polskich sztuk w repertuarze, które w sezonie 1874/1875 liczebnie przewyższyły obce (14 polskich w stosunku do 12 tłumaczonych). Po frekwencyjnym sukcesie *Z postępem* Kazimierza Zalewskiego oraz *Nietoperzy* Edwarda Lubowskiego stało się wiadome, że: „Sztuki oryginalne są obecnie złotodajną żyłą dla teatralnej kasy!”<sup>123</sup>.

Trzeba kilka słów poświęcić także wynagrodzeniu polskich autorów. Chociaż wiadomo, że obowiązywał określony cennik, okazuje się, że Muchanowowi zdarzało się zapłacić więcej, niż nakazywała urzędowa taksa. Jeszcze w roku 1873 – sądząc z listu Michała Bałuckiego – cena 150 rs nie była tak niska, jak się powszechnie sądzi:

„Wobec smutnych stosunków teatrów polskich jedna Warszawa zostawia nam jeszcze jakieś nadzieje, tak pod względem wyborczego przedstawienia, jak uczciwej krytyki, a nawet jakiego takiego honorarium”<sup>124</sup>.

Jednak po roku 1875, kiedy stało się jasne, że zarówno stałe teatry – w tym warszawski, a przede wszystkim dyrektorzy teatrzyków ogródkowych czerpią dochody z przedstawień polskich dramatów, wynagrodzenie 150 rs stało się niewspółmiernie niskie. Okazało się, że Dyrekcja Teatrów Warszawskich za sztukę popularnego komediopisarza Józefa Blizińskiego – prawdopodobnie dotyczyło to *Pana Damazego* – zapłaciła autorowi „daleko większą sumę, aniżeli płacona bywała”. Można jedynie zgadywać wysokość ceny oraz podejrzewać, że sytuacja miała związek z olbrzymim sukcesem, jaki komedia odniosła rok wcześniej na scenie ogródkowej.

<sup>122</sup> Skład komitetu: przewodniczący – S. Muchanow, członkowie: W. Szymanowski, K. Kaszewski, J. Kenig, hr. S. Kosakowski, J. Królikowski, E. Leo, H. Modrzejewska, R. Popiel, W. Rapacki, Wł. Bogusławski. Za: „Kurier Warszawski” 1875 nr 74. Ustalono, że nagrodzony utwór „będzie odpowiadać warunkom estetycznym i scenicznym, pisany będzie z baczeniem, że ma być przedstawiony na scenie warszawskiej”. Ostateczny termin nadsyłania prac oznaczono na 31 XII 1875 roku. Zob. „Kurier Warszawski” 1875 nr 76.

<sup>123</sup> „Kurier Warszawski” 1875 nr 29.

<sup>124</sup> Zob. List Michała Bałuckiego do Wincentego Rapackiego, Kraków 25 XI 1873 roku [w:] *Korespondencja teatralna Michała Bałuckiego*, s. 49.

Z tego samego artykułu można się również dowiedzieć, że zupełnie inne stawki obowiązywały za sztuki Aleksandra Fredry – „ale nikt się temu nie dziwił, bo co Fredro, to Fredro”<sup>125</sup>.

Ze względu na brak materiałów nie wiadomo, czy wspomniane przypadki były tylko wyjątkami. Dynamiczny rozwój teatrzyków ogródkowych spowodował, że urzędowy cennik teatrów rządowych przegrywał z propozycjami prywatnych przedsiębiorców. Najlepszym tego przykładem była działalność dyrektora Belle Vue, który w ostatnim roku urzędowania prezesa Muchanowa szykował przebojowy sezon letni z najnowszymi sztukami Bałuckiego, Blizińskiego i Zalewskiego, o czym jeszcze na kilka miesięcy przed jego początkiem donosił dziennikarz „Kłósów”, obawiając się, że na pewno tych sztuk na scenie warszawskiej zabraknie: „Dlaczego autorowie nasi narażają swe sztuki na taką ekskomunikę z głównej świątyni sztuki?”. Powód był prosty, według cennika rządowego autor otrzymywał 150 rs, a „dyrektorowie prowincjonalni płacą cztery, pięć, a nawet sześć razy tyle, autor uzyskuje rozgłos i jeszcze jest proszony o nowy utwór!”<sup>126</sup>.

## REPERTUAR POWAŻNY

Drugim wyraźnym zjawiskiem charakteryzującym repertuar lat 1868–1880 było nadanie mu zdecydowanego kierunku dramatycznego, który można zatytułować **od Parii do Fausta**, ponieważ jego cezurę wyznaczają daty premier wspomnianych tragedii – 7 maja 1868 roku (*Paria* Jeana François Delavigne’a) i 15 X 1880 roku (*Faust* Johanna Wolfganga Goethego). Chociaż obie premiery usytuowane były poza przyjętym okresem dwunastu sezonów, to jednak – jak zostanie udowodnione – ściśle do niego przynależały.

Niewątpliwie miano ojca poważnego repertuaru należy się Janowi Chęcińskiemu. Jego pierwszą pracą reżyserską było wystawienie tragedii *Paria*, które wywołało kontrowersje wokół wykonania sztuki, rozpoczynając – charakterystyczną dla całej reżyserii Chęcińskiego – jego zaciętą polemikę z krytykami. W otwartym liście, zaapelował do krytyków o wyrozumiałość i docenienie innowacji, tłumacząc, że:

„...obecna reżyseria nie zastała na repertuarze zbytnej obfitości dramatów, że wystawienie nowych, a nawet wznawianie dawniejszych nie idzie tak łatwo i śpiesznie, jak się wydawać może, i po trzecie, że każdą nową a poważniejszą sztukę krytyka ma poniekąd obowiązek przyjmować z większym pobłażaniem i względnością, zadając sobie najpierw pytanie, o ile bez niesłuszności, dla całego kierunku teatralnego, może być wybredną”<sup>127</sup>.

Deklarację reżyser potwierdził już we wrześniu, wprowadzając doskonale przyjęty dramat Eugenia Scribe’a i Ernesta Legouvého *Adrianna Lecouvreur* oraz w październiku wystawiając na początek sezonu 1868/1869 – *Zbójców* Friedricha Schillera na benefis Jana Królikowskiego. Obie sztuki weszły na stałe do warszawskiego

<sup>125</sup> Zob. *Pokłosie*, „Kłószy” 1878 nr 675.

<sup>126</sup> *Pokłosie*, „Kłószy” 1879 nr 725. Por. W. Filler, *Melpomena i piwo*, Warszawa 1960, s. 133.

<sup>127</sup> *List Jana Chęcińskiego*, „Kurier Warszawski” 1868 nr 243.

repertuaru (*Adrianna* była grana przez 10 sezonów, łącznie 50 razy; *Zbójcy* natomiast przez 12, w sumie 56 razy). Mocnym akordem pierwszego sezonu był *Kupiec wenecki* Szekspira, również z głośną rolą Królikowskiego. Przedstawienie, podobnie jak poprzednie, zostało na stałe w repertuarze i było wystawiane przez całe dwunastolecie. Kiedy w następnym sezonie do zespołu dołączyła Helena Modrzejewska, zwiększając możliwości obsadowe, repertuar w każdym roku powiększał się o dramaty i tragedie z wybitnymi rolami artystki oraz innych członków zespołu. W sezonie 1869/1870 sztuki – *Panna de Belle Isle* Alexandre’a Dumasa ojca, *Mauprat* George Sand oraz *Romeo i Julia* Szekspira, a w kolejnym przede wszystkim *Hamlet* Szekspira zdobyły popularność wśród publiczności.

„Największy dochód kasa osiągnęła z dramatów. Wszystkie przedstawienia *Zbójców* i *Romea* były pełne; *Kupiec* i *Mauprat* mniej trochę przywabiły publiczność, ale także znaczny dochód czyniły. To zdaje się wskazywać teatrowi główny kierunek, jaki należałoby nadać repertuariowi” – pisano w „Tygodniku Ilustrowanym”<sup>128</sup>.

W każdym sezonie, wśród zdecydowanej przewagi współczesnych komedii, na ponad 20 premier można jednocześnie zaobserwować konsekwentne wprowadzanie do repertuaru od 2 do 6 tragedii, dramatów, a także dawnych komedii, zaliczanych do tak zwanego wielkiego repertuaru. Do końca reżyserii Chęcińskiego w repertuarze znalazły się: 3 komedie Moliera, komedia Alfreda de Musseta oraz *Wesele Figara* Pierre’a Beaumarchaisgo. Oprócz wymienionych już trzech dramatów Szekspira – *Poskromienie złościcy* i *Otello*, a obok *Zbójców* także *Don Carlos* Schillera (na benefis Modrzejewskiej), *Maria Stuart* i *Mazepa* Juliusza Słowackiego (wystawiony przez Królikowskiego na jego własny benefis) oraz bogaty wybór współczesnych dramatów – autorstwa George Sand, Alexandre’a Dumasa i Salomona Hermanna von Mosenthala. W prasie można było przeczytać:

„...wypada nam podziękować dyrekcji i reżyserii teatru za jej tak szczerą i wytrwałą podnoszenie upadłego u nas repertuaru serio-dramatycznego, tym bardziej, że o ile słyszymy, niebawem inne dramaty wzbogacą ten dział sztuki, tak ważny”<sup>129</sup>.

Wytyczoną politykę realizowali kolejni reżyserzy – Rapacki i Bogusławski. Na benefis Modrzejewskiej repertuar wzbogacił kolejny dramat Schillera *Intryga i miłość* oraz komedia Szekspira *Wiele hałasu o nic*. Rapacki wystawił prócz własnego dramatu *Wit Stwosz* także Victora Hugo *Angelo Malipieri* oraz Paula Lindaua *Marię i Magdalenę*, a Bogusławski dramat Juliusza Falkowskiego *Koniec Stuartów*. W repertuarze pojawiło się również wiele wznowień tragedii i dramatów dla przejmującej emploty Modrzejewskiej – Marii Deryng.

Opisaną praktykę przerwała w sposób zauważalny dopiero reżyseria Emila Derynga. Wprowadzane przez niego premiery były w większości jednoaktówkami. Sytuacja, w której od maja do września, mimo sezonu letniego, pojawiają się same komedie jednoaktowe, należała do tej pory do wyjątków. Jedynym dłuższym utwo-

<sup>128</sup> *Kronika tygodniowa*, „Tygodnik Ilustrowany” 1870 nr 112.

<sup>129</sup> *Przegląd teatralny*, „Tygodnik Ilustrowany” 1873 nr 268.



rem pokazanym przez Derynga był *Teatr amatorski* Bałuckiego – liczył... dwa akty. Co więcej, w czasie całej swojej działalności Deryng nie wystawił ani jednej premiery w Teatrze Wielkim, nie licząc wznowień – *Romea i Julia* Szekspira oraz *Marii Stuart* Słowackiego. Repertuar dramatyczny „ratowały” w okresie rządów Derynga występy gościnne Ernesta Rossiego z zespołem. Z powodu zastoju poważnego repertuaru reżyser był zdecydowanie najgorzej ocenianym kierownikiem. Krytycy posypali głowę popiołem:

„Utyskiwania na poprzednich reżyserów były cokolwiek przesadzone i często niesłuszne, dają się wszakże wytłumaczyć cokolwiek dbałością o ciągle dążenie do coraz lepszego, ale od pół roku przeszło, to jest od czasów reżyserii p. Derynga, pomijając jakąś nieusprawiedliwioną pobłażliwością najzupełniejsze zaniedbanie repertuaru jest po prostu niepodobieństwem. (...). Za śp. Chęcińskiego, a nawet i późniejszych reżyserów, mieliśmy oprócz wielu nowości francuskich i sztuk oryginalnych – Szekspira, dziś o Szekspirze nie ma mowy (...)”<sup>130</sup>.

Co ciekawe, zaraz po zmianie reżysera sytuacja wróciła do poprzedniej „normy”. Tatarkiewicz już w pierwszym samodzielnym sezonie pracy (1878/1879) wprowadził dwie tragedie Szekspira, najpierw *Makbeta*, a w sezonie letnim *Króla Leara* z gościnną rolą Ładnowskiego oraz – jeszcze z wyboru Bogusławskiego – tragedię Paula Heysego *Sabinki*. Następny sezon w całości zdominował repertuar Modrzejewskiej, a więc głównie wznowienia z czasów Chęcińskiego, niemniej reżyserowi udało się wystawić specjalnie dla Modrzejewskiej kolejną tragedię Szekspira – *Antoniusza i Kleopatrę*. Warto dodać, że w podziękowaniu za przygotowanie tylu wznowień z wielkiego repertuaru oraz nowych sztuk Dyrekcja przyznała reżyserowi benefis. W kwietniu 1880 roku Tatarkiewicz rozpoczął pracę nad *Faustem* Goethego, inscenizowanym przez reżysera z niespotykanym dotąd rozmachem. Premierę zaplanowano na koniec sezonu, ale próby zostały najpierw przerwane przez chorobę Marii Deryng<sup>131</sup>, a następnie rozchorował się Królikowski. „Nad *Faustem* zawisło fatum” – donosił „Kurier”<sup>132</sup>. Premierę przełożono w końcu na październik, jednak, mimo że odbyła się w sezonie 1880/1881 już za prezesa Wsiewołoda Wsiewołodzkiego, potraktowana została jako „piękna scheda pozostawiona przez poprzednią Dyrekcję”<sup>133</sup>.

Pozostając przy analizie repertuaru, chciałabym się zająć jego gatunkami, liczbą aktów oraz przedstawień. Łatwo zauważyć, że dominowały dwa główne gatunki – **komedie i dramaty** (w tym tragedie). Jakie były proporcje między nimi? Stosunek komedii do dramatu w warszawskim repertuarze był dokładnie taki sam jak liczba i jakość emplot komediowego do dramatycznego w zespole, czyli żywioł komiczny zdecydowanie przeważał nad dramatycznym. Obserwację potwierdzają konkretne

<sup>130</sup> *Pokłosie*, „Kłosy” 1877 nr 367.

<sup>131</sup> Zob. „Kurier Warszawski” 1880 nr 114.

<sup>132</sup> „Kurier Warszawski” 1880 nr 143.

<sup>133</sup> „Kurier Warszawski” 1880 nr 231.

liczby. Spośród 374 tytułów na scenach warszawskich w latach 1868–1880, 297 należy do **gatunków komediowych**, co stanowi 80% całego repertuaru.

Idąc dalej, spośród 374 sztuk 197 było **jednoaktówkami**, które zajęły około 52% całego dwunastoletniego repertuaru. W większości były to współczesne komedie jednoaktowe. Co decydowało o tak dużej ich obecności? Wydaje się, że przede wszystkim względy praktyczne, tzn. zazwyczaj mała obsada, możliwość wykorzystania drugo- i trzeciorzędnych aktorów (np. w czasie Maskarad) lub młodych debiutantów. Znakomicie spełniały ciągle zapotrzebowanie na nowości. Jak wspomniałam, były zawsze wykorzystywane w czasie nagłych zmian jako tzw. rezerwa repertuarowa. Jednoaktówkami najłatwiej można było odświeżyć repertuar. Dokołał tego Chęciński w sezonie 1873/1874 – zdecydowanie najciekawszym w całym dwunastolecu, o którym powstał nawet wiersz<sup>134</sup>. Wśród 32 sztuk wprowadzonych przez reżysera znalazły się tytuły z wielkiego repertuaru (*Otello* Szekspira, *Don Carlos* Schillera, *Kaprysy Marianny* Musseta i dwie komedie Moliera), wybór współczesnych sztuk francuskich Ludovica Halévy’ego i Eduarda Plouviera oraz polskich (komedie Blizińskiego, Bałuckiego, Józefa Narzymskiego, Zofii Mellerowej i Józefa Korzeniowskiego), ale najwięcej miejsca zajęły tłumaczone jednoaktówki – w sumie 13, których znaczna liczba weszła do repertuaru na wiele sezonów. „Jednoaktówki [Akrobata Octave’a Feuilleta i *Babie lato* Henriego Meilhaca i Ludovica Halévy’ego] pomnożyły liczbę koncertowo odegranych drobiazgów naszego dramatycznego repertuaru” – pisał Kenig<sup>135</sup>. Jednoaktówki były bardzo popularne w całym teatrze europejskim. Polskie i tłumaczone w wykonaniu pierwszorzędnych aktorów uchodziły za „koncertowe drobiazgi”, z których słynął Teatr Rozmaitości. W szerokim dziale utworów jednoaktowych znajdowały się bardzo popularne wśród publiczności obrazki dramatyczne, na przykład *Robotnicy* Eugéne’a Manuela.

15 tragedii i 37 wieloaktowych dramatów w ciągu całego dwunastolecia wydaje się liczbą zadziwiająco niewielką. Jednakże liczenie samych tytułów może być bardzo mylące. Dlaczego? Teatr warszawski był teatrem repertuarowym, czyli teatrem dysponującym zestawem sztuk gotowych do wystawienia. Polityka repertuarowa teatru polegała na wprowadzeniu nowości i zatrzymaniu jej w repertuarze jak najdłużej. Sztuki były grane przez długie lata, a po odejściu aktora z zespołu lub po jego śmierci role były przejmowane przez innego wykonawcę. W teatrze repertuarowym większe znaczenie miała liczba powtórzeń danej sztuki niż liczba wprowadzonych tytułów.

<sup>134</sup> Fragment:

„Teatr już życiem zawrzał podwojonym,  
I jakby pragnął w tytanowym szale  
Walczyć z siłami nieba żelaznymi,  
Urokiem *Wiosny* czaruje warszawian.  
Nie dość! Szereg zapowiada długi  
Nowalii świeżych, co tak mile lechcą  
Uszy krytyków, znawców podniebienia

I autorów zbyt lekkie sakiewki...”; zob. W. Gomulicki, „Kurier Warszawski” 1873 nr 232.

<sup>135</sup> J. Kenig, *Teatr*, „Gazeta Warszawska” 1873 nr 291.

Proponuję przeprowadzić krótki test, który pokaże, jak liczba tytułów może być myląca, jeżeli chce się sprawiedliwie ocenić obecność dramaturgii w repertuarze oraz jej popularność wśród publiczności. W powszechnej świadomości repertuar warszawski wypada niekorzystnie, szczególnie w porównaniu z repertuarem krakowskim. Ostatnie badania przedstawiają inny stan rzeczy<sup>136</sup>. Chcąc sprawiedliwie ocenić oba repertuary, należy porównać nie tylko utwory, lecz także zagrane przedstawienia. To zadanie żmudne, ale niezbędne. Testowi poddałam dwa nazwiska autorów stanowiące chlubę krakowskiego repertuaru, z którymi porównywany teatr warszawski wypadał zawsze negatywnie, czyli Szekspira i Słowackiego.

Zasługi Koźmiana, który wprowadził sztuki tych dramaturgów do teatru krakowskiego, są bezdyskusyjne. A jak wybierała publiczność? W latach 1868–1880 wystawiono na scenie krakowskiej aż 15 tytułów angielskiego autora<sup>137</sup>, które publiczność mogła oglądać podczas 75 wieczorów. Jedno przedstawienie oglądano średnio 5 razy, najczęściej wybierano *Otella*, *Hamleta* i *Kupca weneckiego* (należy pamiętać, że był to stały repertuar beneficjów lub gościnnych występów „szekspirowskich aktorów”: Modrzejewskiej, Ładnowskiego, Leszczyńskiego i Królikowskiego). Okazało się jednak, że wielbicielom twórczości Szekspira znacznie przychylniejsza była Warszawa. Co prawda, wprowadzono tam do repertuaru tylko 9 sztuk angielskiego dramaturga, ale za to były one obecne niemal stale w repertuarze, wystawiane często kilkanaście razy w sezonie, łącznie 203 razy.

Jeszcze wyraźniej zasadę obecności sztuki w repertuarze pokazuje przykład jedyne polskiego poety romantycznego na scenie warszawskiej. Publiczność krakowska miała możliwość oglądania aż 9 sztuk Słowackiego podczas 30 wieczorów. Największą popularnością cieszyły się *Balladyna* i *Beatrix Cenci*, w ciągu dwunastu sezonów wystawione 8 i 6 razy. Pozostałe sztuki najczęściej nie doczekały się trzeciego powtórzenia. Z trudem i po wielu staraniach wprowadzone do repertuaru warszawskiego tylko 2 tytuły – widniejącego na afiszu jako J.S. – Juliusza Słowackiego, zgromadziły jednak publiczność podczas 54 wieczorów!

Paradoksalnie więc, dla aktora tragika, z marzeniami o repertuarze Szekspira i Słowackiego, scena rządowa oraz publiczność okazały się przychylniejsze; chociaż repertuar był znacznie mniej różnorodny, możliwości „mówienia” Szekspirem i Słowackim – znacznie większe. I co bardzo ważne – publiczność mogła spotykać się z tymi autorami częściej. Warto dodać, że sztuki utrzymywano w repertuarze przez wiele lat, także wówczas, gdy nie występowała już w nich Modrzejewska. W *Mazepie* (pokazywanym w Warszawie przez 8 sezonów, łącznie 43 razy!) podczas choroby wielkiej aktorki zastępowała ją dublerka, bardzo dobrze oceniona – Maria Nowakowska, a w rolach szekspirowskich, Julii i Desdemony, z powodzeniem po 1876 roku występowała Maria Deryng.

<sup>136</sup> Por. J. Michalik, *Dzieje teatru w Krakowie w latach 1865–1893*, s. 171.

<sup>137</sup> Obliczeń dokonałam, korzystając z pracy *Teatr krakowski pod dyktando Adama Skorupki i Stanisława Koźmiana, 1865–1885. Repertuar*, oprac. J. Got, Wrocław 1962.

Przedstawiony test pokazuje jednocześnie, jak ważna w ocenie repertuaru (a tym samym teatru) jest znajomość specyficznych dla każdego teatru uwarunkowań, m.in. liczba ludności zamieszkująca dane miasto. O ile w teatrze krakowskim podstawową cechą repertuaru była jego zmienność i co za tym idzie – różnorodność, w teatrze warszawskim taką cechą stanowiła **powtarzalność**. Połowę sztuk (dokładnie 187) pokazano więcej niż dziesięć razy przez wszystkie dwanaście sezonów, 30% wystawiono ponad 20 razy, a 10% sztuk – ponad 40 razy! Dziesięciokrotne zagranie sztuki po premierze było przyjętą normą, wiele sztuk doczekało się jednak od 22 do 32 powtórzeń, niektóre znajdowały się w repertuarze przez wiele sezonów, oglądane 60, a nawet ponad 90 razy!

Istnieje zasadnicza różnica między sztuką oglądaną 10 razy tuż po premierze a obecną w repertuarze przez dwanaście lat, gromadzącą publiczność przez 80 wieczorów. W badaniach nad repertuarem odkrycie powtarzalności sztuk, ich wieloletniej obecności, należy do najciekawszych wniosków prowokujących do wielu pytań. Które sztuki były najczęściej oglądane i cieszyły się największą popularnością wśród publiczności? Którzy autorzy byli najbardziej lubiani?

Spróbuję odpowiedzieć na te pytania, przedstawiając jednocześnie cały repertuar sztuk tłumaczonych i polskich na scenie warszawskiej w latach 1868–1880.

### SZTUKI TŁUMACZONE

Sztuki obce zajmowały **64%** całego repertuaru – było to dokładnie **240** tytułów **123** autorów. Przeważająca większość to autorzy francuscy (92), następnie niemieccy (26), dwóch Anglików i po jednym autorze z Hiszpanii, Danii oraz Norwegii.

W repertuarze zdominowanym – jak w całej Europie – przez współczesnych komediopisarzy francuskich najczęściej gościły sztuki **Victorien** **Sardou** – wystawiono ich najwięcej – 11, a oglądano łącznie **285** razy. Wśród nich najpopularniejsza była komedia *Safanduty*. Nieco mniej widzów zgromadziły komedie *Serafina* z roku 1871 oraz *Starzy kawalerowie* z 1876. Drugim najmłodniejszym komediopisarzem w teatrze warszawskim był **Octave Feuillet**, którego sztuki zasiły repertuar w liczbie 9; wszystkie jego komedie zgromadziły publiczność **245** razy. Do najbardziej lubianych należała *Miłość ubogiego młodzieńca*, jednak zdecydowanie największą popularnością cieszyły się jednoaktówki *Akrobata* oraz *Za i przeciw*. Na trzecim miejscu należy umieścić komediopisarza Eugène’a Labiche’a, który sam lub razem z Alfredem Delacourem i Eduardem Martin zasilili repertuar warszawski łącznie 10 komediami (oglądanymi 199 razy). Do najlepiej przyjętych należały *Wróble* Delacoura i Labiche’a. Jednym z najbardziej popularnych wodewilów Labiche’a była jednoaktówka *Uściskajmy się*, obecna w repertuarze od roku 1863, w opisywanym okresie grana w każdym sezonie. Na dalszych miejscach znaleźli się nie mniej popularni Théodore Barrière z komedią *Falszywi poczcwiwcy* powtórzoną tylko w jednym sezonie 1875/1876 – rekordowo – 32 razy, Émile Augier, Alexandre Dumas (syn) z dwiema często powtarzanymi sztukami – dramatem *Księżna Jerzowa*, (wprowadzonym przez Modrzejewską i wznowionym w czasie jej wystę-

pów gościnnych w 1879/1880) oraz komedią *Cudzoziemka* (graną od roku 1877). Eugène Scribe wraz z Ernestem Legouvem oraz Gustavem Lemoine'em dostarczyli kilka sztuk, z których największą popularnością cieszyły się *Adrianna Lecouvreur* oraz *Walka kobiet*.

Ze starszego pokolenia francuskich komediopisarzy należy wymienić twórczość Jeana Bayarda, popularnego w teatrze warszawskim w latach czterdziestych i pięćdziesiątych, wznawianego w latach sześćdziesiątych i od tego czasu stale obecnego w repertuarze – spośród 6 sztuk Bayarda najbardziej lubiana była komedia *Przebudzenie Iwa*. Po sukcesie dramatu George Sand *Mauprat* granego w sezonie 1869/1870, w następnym sezonie wprowadzono dwie sztuki francuskiej autorki: *Zamęcie Wiktoryny* oraz *Margrabia de Villemer* oraz sztukę niemieckiej autorki Charlotte Birch-Pfeiffer *Poczwarka* wg powieści Sand, która spotkała się z największym zainteresowaniem publiczności.

Przedstawicielami dawnego repertuaru byli Moliere, Alfred Musset oraz Pierre Beaumarchais. Najwięcej widzów zgromadziły trzy komedie Moliera: *Skąpiec*, *Sganarel i Świętoszek*. Czterokrotnie sięgano do twórczości Musseta. Od roku 1862 w repertuarze była wielokrotnie wznawiana komedia w jednym akcie *Przez zadróż* w tłumaczeniu Władysława Świeszewskiego, która wraz z odejściem aktora z teatru zniknęła z repertuaru. Jan Chęciński wprowadził na scenę *Kaprysy Marianny*, a Jan Tatarkiewicz dwie sztuki: *Kaprys* i *Nie igrza się z miłością*. Chęciński wystawił także *Wesele Figara* Beaumarchais'go w swoim tłumaczeniu, grane jedynie w sezonie letnim 1870/1871. Do dawnego repertuaru zalicza się także tragedia Jeana François Delavigne'a – *Paria*.

Do osobnego działu można zaklasyfikować twórczość najmłodniejszych francuskich autorów komedii jednoaktowych – Louisa Clairville'a i Édouarda Paillerona. Do twórczości Clairville'a sięgano cztery razy, z czego warto wymienić *Czułą strunę*, wystawianą od roku 1869 przez 11 sezonów. Wśród czterech jednoaktówek Paillerona najwięcej widzów zgromadziły – *Nieśmiały* i *Iskierka*.

Chociaż sztuki francuskie były obecne w repertuarze przez całe dwunastolecie, można zauważyć nasiloną ich obecność w pierwszych sześciu sezonach, czyli do roku 1874, i w ostatnich dwóch.

Od roku 1875 więcej miejsca w repertuarze zaczęły zajmować sztuki autorów niemieckich. Zazwyczaj sięgano do nich sporadycznie, wystawiając po jednej sztuce każdego autora. Jedyny wyjątek stanowił przedstawiciel wielkiego repertuaru Friedrich Schiller (w repertuarze znalazły się trzy jego dramaty, oprócz *Marii Stuart* – na scenie od roku 1862, dwie przedstawiono na benefis Modrzejewskiej – *Don Carlosa* oraz *Intrygę i miłość*). Na drugim miejscu należy wymienić współczesnego komediopisarza Rodericha Juliusa Benedixa, autora popularnego *Wujaszka całego świata* (w repertuarze od 1863 roku) oraz dwóch jednoaktowych komedii: *Flegmatyka* i *Broni niewieściej*. Ostatnia – fraszka sceniczna w przeróbce Wincentego Rapackiego – cieszyła się stałą sympatią widzów od premiery w roku 1872. Wśród sztuk niemieckich były także utwory jednoaktowe, obecne na scenie warszawskiej od połowy lat sześćdziesiątych, grane bezustannie przez całe dwunastolecie; mowa

tu o sielance dramatycznej ze śpiewami – *Zbudziło się w niej serce* Wolfganga von Müllera oraz *O chlebie i wodzie*, krotchwi ze śpiewami Eduarda Jacobsona.

Do twórczości niemieckiej sięgano głównie w poszukiwaniu repertuaru poważnego. W roku 1868 wystawiono dramat *Narcyz Rameau* Alberta Brachvogela, następnie na benefis Modrzejewskiej *Fedre* Georga Conrada w roku 1872 oraz tragedię Salomona Mosenthala *Deborah*. Od sezonu 1874/1875 (czy to za sprawą reżysera Rapackiego?) częstotliwość pojawiania się sztuk dramaturgów niemieckich znacznie wzrosła. W roku 1875 wznowiono *Gracza* Augusta Wilhelma Ifflanda z roku 1809, następnie Rapacki wystawił *Marię i Magdalenę* współczesnego dramaturga niemieckiego Paula Lindaua, a Tatarkiewicz *Sylwii* Mosenthala, które jednak nie zyskały zainteresowania publiczności. Dopiero tragedia *Syn puszczy* Friedricha Halma i komedia *Rosenmüller i Finke* Carla Töpfera, w przeróbce Chęcińskiego, spotkały się z większym entuzjazmem widzów. Bardzo lubianą sztuką był obrazek dramatyczny *Hans Jurga* Karla Edwarda von Holteia, który od roku 1872 był stale w repertuarze.

Dramaturgię angielską reprezentuje **William Szekspir**, którego – przypomnę – 9 dramatów oglądano podczas **203** wieczorów, co zdecydowało, że w latach 1868–1880 był trzecim – po Sardou i Feuilletcie – najczęściej oglądanym autorem. Należy także wspomnieć o jednoaktowej komedii *Listy miłosne Larkinsa* Thomasa Augusta Williamsa, (w repertuarze od roku 1867, pokazana jedynie kilka razy).

Autorzy innych narodowości byli obecni w repertuarze w śladowej liczbie, wydaje się, że nie zyskali sympatii widzów, nie osiągnąwszy nigdy liczby ponad 10 powtórzeń. Wraz z repertuarem Modrzejewskiej wprowadzono w roku 1869 siedemnastowieczną komedię *Donna Diana* Augustina Moreto y Cavaña w tłumaczeniu Kazimierza Kaszewskiego, a w 1873 dramat współczesnego duńskiego autora Henryka Hertza *Córka króla Rene* w tłumaczeniu Fryderyka Henryka Le-westama. Z wyboru Bogusławskiego do repertuaru weszła dwuaktowa komedia Bjørnstjerne’a Bjørnsona pt. *Nowożeńcy* (w tłumaczeniu trzeciego z rzędu krytyka – Edwarda Lubowskiego).

## SZTUKI ORYGINALNE

Przez dwanaście sezonów na scenie warszawskiej wystawiono **134** sztuki **45** autorów polskich. Polscy dramaturdzy byli więc, drugimi po francuskich, najczęściej wystawianymi autorami. W całym repertuarze polskie sztuki stanowiły **36%**, czyli trzecią jego część. Te liczby wydają się niewielkie, ale należy pamiętać, że dotyczą liczby wprowadzonych tytułów, a nie wieczorów teatralnych. Dotychczas ustaliłam, że publiczność najczęściej oglądała sztuki Sardou, Feuilleta oraz Szekspira, który zajmował wysokie trzecie miejsce, różnice w liczbie wieczorów nie były znaczne (285, 245 i 203). Okazuje się jednak – co jest niewątpliwym zaskoczeniem – że polscy autorzy przesuwały te nazwiska na trzecie, czwarte i piąte miejsce.

Najpopularniejszym autorem w repertuarze Muchanowa, komediopisarzem, którego sztuki oglądano najczęściej, był... **Aleksander hr. Fredro**. W latach 1868–

–1880 w repertuarze znajdowało się 15 jego komedii, które pokazano na scenie Rozmaitości – 455 razy. Za nim znajdował się autor 9 sztuk przedstawionych 323 razy – jego syn **Jan Aleksander Fredro**. Można jeszcze inaczej spojrzeć na liczby – komedie Fredrów, ojca i syna grano na scenie warszawskiej częściej niż wszystkie sztuki Sardou, Feuilleta oraz Szekspira razem wzięte!

Aż 8 komedii Aleksandra Fredry było stale obecnych na scenie warszawskiej, role przekazywano z pokolenia na pokolenie. Największym powodzeniem cieszyła się sztuka *Pan Geldhab* (po premierze w roku 1821 w Teatrze Narodowym wznawiana dwukrotnie w 1846 oraz w 1865). Następnie *Śluby panińskie*, *Damy i huzary*, *Pan Jowialski*, *Zemsta*, *Przyjaciele* – sztuka wznowiona na benefis Żółkowskiego w roku 1878 – oraz *Dożywocie*. Nieco mniejszym powodzeniem cieszyła się jednoaktówka *Odludki i poeta*, natomiast *Zręczność i przekora*, wznowiona w roku 1847, obecna była w przez cały opisywany okres. Po roku 1876 do dawnych sztuk doszły nowe, tzw. pośmiertne komedie Fredry (jednoaktówki: *Dwie blizny*, *Pan Benet*, *Z jakim się wdajesz, takim się stajesz*, *Świeczka zgasła* i *Jestem zabójcą*). Wśród nich największe zainteresowanie wzbudziła jedyna wieloaktowa komedia *Wielki człowiek do małych interesów*.

Publiczność komedii Fredrowskich, znająca je niejednokrotnie na pamięć, osłuchana z językiem najpopularniejszego polskiego komediopisarza, z wielkim aplauzem przyjęła komedie jego syna, które wprowadził na scenę warszawską Jan Chęciński – wielki admirator twórczości ojca i prywatnie przyjaciel **Jana Aleksandra Fredry**. „Wszechstronnie wykształcony, przystępny, towarzyski, niezmiernie był lubiany w kołach literacko-artystycznych”<sup>138</sup>. Kazimierz Wyka nazwał go zręcznym praktykiem scenicznym, doskonale władającym trudną formą farsy<sup>139</sup>. Od roku 1865, kiedy zadebiutował na scenie lwowskiej jednoaktową komedią *Przed śniadaniem*, rozpoczęła się jego wielka popularność na scenach galicyjskich i w Warszawie, trwająca do końca lat osiemdziesiątych<sup>140</sup>. W aktorach warszawskich znalazł znakomitych wykonawców swoich postaci i cieszył się tutaj ogromnym powodzeniem.

Na dziesięć komedii Jana Aleksandra Fredry siedem wprowadzono za prezesury Muchanowa. Wśród trzech wczesnych sztuk (*Piosnka wujaszka*, *Przed śniadaniem* oraz wieloaktowej komedii *Drzemka pana Prospera*), głównie pierwsza i ostatnia były szczególnie modne. Komedia *Mentor* zyskała uznanie tylko w premierowym sezonie, natomiast dwie kolejne jednoaktówki – *Posażna jedynaczka* i *Consilium facultatis* – weszły na stałe do repertuaru, pokazywane najczęściej w całym dwunastoleciu, kolejno 89 i 98 razy – można je bez wątpienia nazwać przebojami warszawskiego repertuaru. Pozostałe sztuki Fredry syna (komedia jednoaktowa *Kalosz*, żart sceniczny *Trzy domina* oraz komedia w dwóch aktach *Ubogi czy bogaty*),

<sup>138</sup> *Album Teatralne*. Rocznik poświęcony sprawom teatralnym i artystycznym. R. 1: 1897, t. 1–2, Warszawa 1896/1897, s. 84.

<sup>139</sup> Zob. K. Wyka, *Jan Aleksander Fredro, Polski słownik biograficzny*, t. VII, Kraków 1948–1958, s. 121.

<sup>140</sup> Warto pamiętać, że sztuki Jana Aleksandra Fredry cieszyły się niesłabnącą popularnością na scenach prowincjonalnych.

wystawione w ostatnich sezonach prezesury Muchanowa, nie zyskały już podobnego uznania.

Trzecim najczęściej oglądanym polskim autorem był **Józef Korzeniowski**, którego 12 sztuk zgromadziło publiczność **200 razy**. Szczególną popularnością odznaczały się dwie komedie: *Majster i czeladnik* oraz *Panna mężatka*. Od roku 1874 można odnotować powrót do twórczości Korzeniowskiego. Z okazji benefisu Michała Chomińskiego wystawiono komedię *Stary mąż*, a następnie w repertuarze znalazły się *Panna mężatka* oraz trzy jednoaktówki: *Okno na pierwszym piętrze*, *Qui pro quo* i *Doktor medycyny*.

Kolejnym – pod względem popularności – komediopisarzem był Michał Bałucki, do którego twórczości sięgano 7 razy. Pierwsze spotkanie publiczności warszawskiej z twórczością Bałuckiego nastąpiło podczas występów gościnnych Rapackiego w komedii *Radcy pana radcy*, która od sezonu 1868/1869 weszła na stałe do repertuaru. Następne komedie nie były już tak dobrze przyjmowane: *Polowanie na męża* oraz *Pracowici próżniacy* nie doczekały czwartego przedstawienia. Dopiero *Emancypowane*, wystawione w sezonie 1873/1874, powtarzano przez trzy kolejne sezony. Po słabo przyjętej sztuce *Po śmierci cioci*, znów w roku 1877 pojawił się utwór, który zainteresował warszawską publiczność – *Teatr amatorski*. Być może powodem była treść komedii, która nawiązywała do ulubionych *Ślubów panieńskich*?

Wśród pięciu sztuk Józefa Blizińskiego szczególnie trzy przemówiły do tutejszych widzów. Komediopisarz zadebiutował w Warszawie w maju 1873 roku doskonale przyjętą jednoaktówką *Marcowy kawaler*, którą – dosłownie – podbił serca tutejszej publiczności, w premierowym sezonie 1872/1873 i weszła ona na stałe do repertuaru. W kolejnym sezonie sukces został powtórzony, tym razem trzyaktową komedią *Przezorna mama*. Nastąpiła pięcioletnia przerwa. Jednoaktówki *Ojczulek* i *Mąż od biedy* nie spotkały się już z porównywalnym zainteresowaniem. Dopiero wieloaktowa sztuka *Pan Damazy*, wystawiona w sezonie letnim 1877/1878 roku, zbliżyła się do wyniku *Przezornej mamy*. Jej słabsze przyjęcie, w porównaniu z poprzednimi premierami, można przypisać po pierwsze – sezonowi letniemu (powtórzenia sztuki zostały przerwane ze względu na urlopy aktorów), a po drugie – obecności tej komedii w teatrzyku Belle Vue rok wcześniej, gdzie odbyła się jej głośna prapremiera.

W sezonie 1871/1872 na scenie warszawskiej debiutował niezwykle utalentowany, niestety przedwcześnie zmarły Józef Narzyski, autor dwóch komedii: *Epidemii* oraz *Pożytywnych*.

Od połowy lat siedemdziesiątych popularność, szczególnie na scenie warszawskiej, zaczęły zyskiwać komedie znanego w środowisku krytyka – Edwarda Lubowskiego. Jego pierwsza sztuka w Warszawie *Ubodzy w salonie* – pokazana jeszcze w kwietniu 1868 roku – doczekała się tylko jednego powtórzenia. W tym samym roku zdobył I nagrodę w konkursie dramatycznym we Lwowie, jednak nagrodzony tam dramat *Żyd*, wystawiony w Warszawie dopiero w roku 1870, nie spotkał się z aprobatą widzów. Na początku 1875 roku odbyła się premiera *Nietoperzy*, która przyniosła mu rozgłos. Chociaż jego następne sztuki (*Przesady*, *Pogodzeni z losem*,



*Czarnokwit* i *Sąd honorowy*) nie powtórzyły już sukcesu *Nietoperzy*<sup>141</sup>, cieszyły się zawsze sympatią warszawskiej publiczności.

Kazimierz Zalewski zadebiutował już w pierwszym sezonie krotoczwilą w trzech aktach *Bez posagu*, sześć lat później wystawił znacznie lepiej przyjętą komedię *Z postępem*, jednak dopiero jego sztuki z połowy lat siedemdziesiątych spodobaly się warszawskiej publiczności – *Przed ślubem* (w roku 1875) oraz *Złe ziarno* (w roku 1877).

Z nieco mniejszym zainteresowaniem spotkała się twórczość Zygmunta Sarnckiego. W repertuarze były cztery sztuki tego autora. W roku 1869 wprowadzono *Zemstę pani Hrabiny*, w 1872 – *Bezinteresownych*, a następnie w sezonie zimowym 1875/1876, cieszącą się największym zainteresowaniem – (z powodzeniem graną w teatrzykach ogródkowych sezon wcześniej) – *Febris Aurea* oraz w kolejnym sezonie – *Dworaków niedoli*. Każda premiera kilkunastokrotnie przyciągnęła publiczność do teatru.

Pięć razy sięgano do twórczości jedynej na warszawskiej scenie komediopisarki – Zofii Mellerowej. Szczególnie trzy jej komedie cieszyły się ogromną aprobatą publiczności. Na scenie warszawskiej debiutowała w pierwszym sezonie pod kierunkiem Chęcińskiego jednoaktówką *Postanowienia*, którą wznowił z powodzeniem Tatar-kiewicz w sezonie letnim 1878/1879. Następne dwie komedie *Wanda* z roku 1879 oraz *Zyzio* (zalecona do grania na konkursie krakowskim w roku 1873) nie spodobaly się publiczności. Dopiero dwie kolejne komedie *Fałszywe blaski* (wy-różnione na konkursie warszawskim w 1876 roku) oraz wystawiony przez Tatar-kiewicza obrazek dramatyczny w 2 aktach *W Alpach* były scenicznymi sukcesami.

W repertuarze znalazły się także dramaty Adama Asnyka: *Galązka Heliotropu* z 1876 oraz *Przyjaciele Hioba* z roku 1880.

Odrębny dział polskiego repertuaru stanowiły sztuki ludowe, najczęściej jednoaktowe obrazki dramatyczne ze śpiewami. Najpopularniejszym autorem tego repertuaru był Władysław Ludwik Anczyc. Na scenie warszawskiej regularnie wystawiano trzy jego sztuki: *Błązek opętany* z roku 1869, *Flisacy* z 1875 oraz z tego samego roku – wznowiony po dwudziestu latach – obrazek pt. *Łobzowanie*. Monodram Aurelego Urbańskiego (napisany razem z Anczycem) *Chcesz się żenić przyjacielu to się żen*, obrazek dramatyczny *Jam bogaty* Władysława Maliszewskiego oraz monodram ze śpiewami Aleksandra Ładnowskiego *Icek zapieczętowany* były stale obecne aż do śmierci Panczykowskiego, która zakończyła barwny żywot tych sztuk w repertuarze (wraz z odejściem Panczykowskiego zniknęła z repertuaru również *Chatka w lesie* Władysława Syrokomli). Twórczość ludową reprezentowali także Adolf Borkowski, autor obrazka wiejskiego ze śpiewami *Dwa wesela* z roku 1870, oraz Bronisław Teodor Grabowski, autor czteroaktowej komedii pt. *Sprzymierzeńcy* z 1879.

<sup>141</sup> Sukces sztuki wiązał się m.in. ze skandalem obyczajowym. W dwóch postaciach komedii (małżeństwo Żmijskich) dopatrywano się podobieństw do Heleny Modrzejewskiej i jej męża Karola Chłapowskiego.

Przedstawicielem dawnej komedii był Stanisław Bogusławski. W latach 1874–1876 wznowiono z powodzeniem dwie popularne w latach czterdziestych komedie: *Starą romantyczkę* i *Opiekę wojskową*.

Niezbędnym punktem każdego sezonu było kilka powtórzeń granego od premiery w roku 1862 *Miodu kasztelańskiego* Józefa Ignacego Kraszewskiego. W repertuarze znalazły się jeszcze dwa „drobiazgi sceniczne” tego autora: *Kosa i kamień* oraz *Słomiana wdowa*.

Twórczość wymienionych autorów reprezentowała gatunki komediowe, które stanowiły 90% wszystkich polskich sztuk. Wśród dramatów jedynym reprezentantem tzw. wielkiego repertuaru był Juliusz Słowacki, którego sztuki z benefisowymi rolami Modrzejewskiej w *Marii Stuart* i Królikowskiego w *Mazepie* były jednak stale obecne na warszawskiej scenie. Repertuar poważny współtworzyło pięć dramatów historycznych współczesnych autorów: dwa autorstwa Wincentego Rapackiego – *Wit Stwosz* i *Pro honore domus*, Juliusza Falkowskiego *Koniec Stuartów*, Wacława Szymanowskiego *Salomon* oraz dramat w jednym akcie Stanisława Mariana Rzętkowskiego *Livia Quintilla*. W roku 1876 do repertuaru trafił współczesny dramat *Niewinni* znanego publicyisty „Przeglądu Tygodniowego” Aleksandra Świętochowskiego.

Chciałam także zwrócić uwagę na grupę autorów należących do teatralno-literackiego środowiska warszawskiego. Proponuję rozpocząć od piszących reżyserów. W tym kręgu najaktywniejszy i najbardziej ceniony był Chęciński. W repertuarze znajdowała się komedia *Szlachectwo duszy* z roku 1859, która przyniosła mu największe laury (wznowiona w roku 1873). Od połowy lat sześćdziesiątych w repertuarze były także jego dwa przysłówia dramatyczne *Ciekawość pierwszy stopień do piekła* oraz *Cicha woda*, które również kilkakrotnie wznawiano. W lutym 1875 roku, dwa miesiące po śmierci reżysera odbyła się przygotowywana jeszcze przez niego premiera komedii *Krytycy*, dedykowana Sergiuszowi Muchanowowi, a wymierzona w środowisko krytyków – dobrze oceniona i przyjęta przez publiczność. Następca Chęcińskiego – Rapacki wystawił z powodzeniem (przygotowywany jeszcze przez poprzednika) swój dramat *Wit Stwosz*. Następny jego utwór, wystawiony już przez Tatarkiewicza w roku 1880, *Pro honore domus* nie przypadł do gustu widzom. Krytycy bardzo sceptycznie potraktowali twórczość reżysera Derynga, który wprowadził w sezonie letnim 1876/1877 do repertuaru igraszkę dramatyczną swojego autorstwa pt. *Z życia artysty*. „Chęciński napisał komedię, Rapacki dramat, i pan Deryng napisał igraszkę *Z życia artysty*. Wedle stawu grobla” – skomentował „Kurier Warszawski”<sup>142</sup>. W tym dziale proponuję umieścić także twórczość Jana Jasińskiego – autora trzech przedstawionych w latach 1868–1880 jednoaktówek (*Szczęście nieszczęściem*, *Kuzynki*, *Jedna chwila*), które jednak rozmięły się z upodobaniami widzowi.

Wśród aktorów-autorów należy wymienić Feliksa Szobera. Zanim jego sztuki pod koniec lat siedemdziesiątych osiągały sukcesy w teatrzykach ogródkowych, w lecie 1868 roku zadebiutował z powodzeniem na scenie rządowej fraszką sceniczną *Lekcja śpiewu* z muzyką Michała Hertza, a trzy lata później w repertuarze

<sup>142</sup> Wł. Bogusławski, *Teatr*, „Kurier Warszawski” 1877 nr 171.

znalazła się także jego następna komedia pt. *Znakomici*, która jednak nie powtórzyła już powodzenia poprzedniczki.

Osobną grupę stanowili piszący krytycy, do których trzeba zaliczyć wspomnianych już Lubowskiego, Świętochowskiego i Rzętkowskiego. W repertuarze znalazły się także cztery dramaty redaktora naczelnego „Kuriera Warszawskiego” Wacława Szymanowskiego: wymieniony już dramat *Salomon* oraz trzy obrazki dramatyczne – *Ostatnie chwile Kopernika*, *Na ulicy* i *Ostatnia próba*.

W pisaniu obrazków dramatycznych specjalizował się także dyrektor Towarzystwa Wzajemnego Kredytu w Warszawie, który z zamiłowania był komediopisarzem – Julian Wieniawski (pseudonim Jordan). W repertuarze znajdowały się cztery jego sztuki: *Koneserzy*, *Blaga*, *Przy kolei* oraz *Na trakcie*.

Repertuar polski, z racji swojego komediowego charakteru oraz znacznej liczby utworów jednoaktowych, gościł najczęściej na scenie Rozmaitości, współgrając z kurtyną odsłaniającą co wieczór scenę, na której widniały przede wszystkim nazwiska polskich autorów.



## Rozdział 6

# Praca nad przedstawieniem

Dwa dokumenty – *Ustawy Teatru Narodowego*<sup>143</sup> oraz *Przepisy dotyczące się Reżyserii Teatru Narodowego*<sup>144</sup> – dowodzą, że od połowy lat dwudziestych XIX wieku na scenie warszawskiej istniał uregulowany przepisami, zorganizowany system pracy nad sztukami wystawianymi pod kierunkiem reżysera<sup>145</sup>. Czy metoda stosowana w teatrze na placu Krasińskich obowiązywała także za prezesury Muchanowa? Jak dokładnie wyglądał ten system w latach 1868–1880? Ile było prób i jak długo trwały? Czy do procesu realizacji przykładano dużą wagę? Proponuję zaglądnąć za kulisami i zobaczyć zespół dramatu i komedii podczas pracy nad przedstawieniami oraz poznać drugie oblicze reżysera Teatrów Warszawskich odpowiedzialnego nie tylko za kształt repertuaru, lecz także za realizację sceniczną.

Wydaje się, że problem zrozumienia działalności reżysera w teatrze XIX wieku wiąże się z odmienną perspektywą myślenia współczesnego czytelnika, któremu odpowiedź na pytanie, kto jest w dzisiejszym teatrze autorem przedstawienia, nie sprawia najmniejszego problemu. W dziewiętnastowiecznym teatrze sytuacja była – o czym będzie mowa w tym rozdziale – znacznie bardziej skomplikowana.

Zaciekało mnie wspomnienie Władysława Krogulskiego o Janie Chęcińskim reżyserze:

„Można całe stopy recenzji przewertować, o nowych sztukach lub wznowieniach za jego reżyserii, a o nim ani jednego słówka. Czyż pochłonięci przez grę artystów krytycy – nie widzieli poza nimi tego, który to wszystko układał, który tak a nie inaczej kazał artystom chodzić, ruszać się, a po części i mówić (gdyż Chęciński był ostatnim na naszej scenie reżyserem dykcję poprawiającym), czy nie chcieli widzieć?”<sup>146</sup>.

Oburzenie Krogulskiego znakomicie pokazuje, jak w historii teatru ważna jest właściwa perspektywa spojrzenia. Badając repertuar, posłużyłam się cytatem, który świadomie powtórzę jeszcze raz: „W widowisku teatralnym niewątpliwie najważ-

<sup>143</sup> Zob. *Ustawy Teatru Narodowego*, Warszawa 1823.

<sup>144</sup> Zob. *Przepisy dotyczące się Reżyserii Teatru Narodowego*, Warszawa 1824.

<sup>145</sup> Oba dokumenty zostały omówione w pokonferencyjnym tomie *Czytanie źródeł*. Zob. A. Wanicka, *Ustawy Teatru Narodowego. Czy warto czytać przepisy?* (publikacja w druku).

<sup>146</sup> W. Krogulski, *Reżyseria* [w:] tenże, *Z notatek starego aktora*, t. II, maszynopis IS PAN,teczka 72, s. 308.

niejszy był tekst, na drugim miejscu znajdowała się gra aktorska, na dalszym oprawa plastyczna, reżyseria”<sup>147</sup>.

Lustrzanym odbiciem tych słów była każda recenzja teatralna, w największej części poświęcona dramatowi, następnie grze aktorów i dopiero w niewielkim stopniu – bardzo rzadko – dekoracjom, muzyce i reżyserii. W powszechnej świadomości teatr był teatrem dramatycznym, tzn. przeznaczonym do wystawiania tekstów dramatycznych. Pracę wszystkich zaangażowanych w wystawienie sztuki podporządkowano dramatowi. Rola reżysera była więc z założenia niewidoczna – lecz warto zapytać, czy niezauważalna? Niedoświadczony czytelnik recenzji teatralnych zamieszczanych w dziewiętnastowiecznych czasopismach może rzeczywiście odnieść wrażenie, że reżyser nie istniał. Chcąc poznać charakter pracy reżysera, trzeba przede wszystkim zrozumieć cały proces pracy nad przedstawieniem.

Według *Przepisów dotyczących się Reżyserii...* naczelnym obowiązkiem reżysera było: „czuwać nad dokładnym przygotowaniem nauki dzieł dramatycznych oraz nad ich dokładnym wystawieniem”<sup>148</sup>. Treść paragrafu wskazywała dwa główne etapy pracy tuż po wyborze sztuki i ustaleniu obsady. Pierwszy dotyczył „**przygotowania nauki dzieł dramatycznych**”, drugi – pracy nad ich „**dokładnym wystawieniem**”.

## PRZYGOTOWANIE DO „NAUKI”

Co znaczyło przygotować sztukę do „nauki”? Praca reżysera na tym etapie przebiegała dwutorowo: zlecał kopistom przepisanie **ról** dla aktorów, a sam zajmował się opracowaniem **scenariusza**.

### ROLA

Zgodnie z *Teorią sztuki dramatycznej* Jasińskiego

„...każde dzieło napisane dla sceny jest całością złożoną z części, czyli z ról. Dla ułatwienia nauki i utrzymania związku między rolami, umieszczają się w nich myśli kończące poprzednio mówiących i te nazywają się »ostatnimi słowami«”<sup>149</sup>.

Ta definicja posiadała także praktyczny wymiar. Każda rola była przepisywana przez kopistów teatralnych w osobnym egzemplarzu zwanym „rolą”. Egzemplarz miał formę małego zeszytu, na okładce notowano nazwisko aktora oraz datę sporządzenia roli z podpisem prezesa. Przepisana rola opatrzona była licznymi uwagami dotyczącymi wejść, wyjść, wskazaniem partnera dialogu, charakteru wypo-

<sup>147</sup> J. Michalik, *Dzieje teatru w Krakowie w latach 1893–1915*, t. 2, s. 11.

<sup>148</sup> *Przypisy dotyczące się reżyserii*, I, 2a (cyfra rzymska oznacza nr oddziału, arabska nr paragrafu).

<sup>149</sup> J.T.S. Jasiński, *Teoria sztuki dramatycznej, (O roli, 1)* [w:] tenże, *W stronę praktyki – podręcznik sztuki aktorskiej*, Kraków 2007, s. 196.

wiedzi, pauz, mówienia na stronie oraz „ostatnimi słowami”<sup>150</sup>. Wiadomo, że np. dla Żółkowskiego role przepisywał zawsze archiwista teatru Adolf Dworzecki, którego wyraźne pismo aktor szczególnie sobie cenił. Na roli znajdowały się odręczne notatki Żółkowskiego „robione czerwonym atramentem, kiedy ją otrzymał, ile razy ją czytał i ile było prób. Nierzadko (...) rysunek przyszłej charakterystyki lub przylepione główki wycięte z jakiejś ilustracji”<sup>151</sup>. Proces przepisywania ról był zazwyczaj długotrwały, gdyż przepisywano je „powoli, wyraźnie, dokumentnie, a na taką pracę dwa albo trzy tygodnie nie zanadto”<sup>152</sup>. Dlatego Chęciński w liście do Muchanowa, zdając relację z pracy w teatrze, zapewniał: „Inne role kopiści wypisują i pod tym względem JWy Pan może być spokojny”<sup>153</sup>. Wyjeżdżając na urlop lub odchodząc z teatru, aktor był zobowiązany zwrócić role, czyli oddać używane egzemplarze ról. Reżyser pisał do Wandy Urbanowicz:

*Łaskawa Pani!*

*Jeżeli Pani wyjeżdża na urlop, w takim razie upraszam o wszystkie role, które są mi zaraz potrzebne, dla nietamowania repertuaru.*

*Z uszanowaniem*

*J. Chęciński*<sup>154</sup>

Role stawały się własnością aktora, tworzyły jego repertuar. Kiedy aktor kończył grać swoją rolę, mogła być przekazana komuś innemu, co odnotowywano na egzemplarzu<sup>155</sup>. Stosowane w teatrze sformułowanie „odziedziczyć rolę” w rzeczywistości oznaczało – przejąć egzemplarz po poprzedniku.

## SCENARIUSZ

Do każdej nowej sztuki reżyser musiał „ułożyć sceny”, czyli sporządzić scenariusz<sup>156</sup>, zwany także egzemplarzem teatralnym, zawierający informacje dotyczące wystawy scenicznej. Prawdopodobnie zawsze była to samodzielna praca reżysera.

<sup>150</sup> W Muzeum Teatralnym w Warszawie zachował się taki egzemplarz. Jest to „Rola Zofii” w komedii A. Fredry *Przyjaciele*. Na pierwszej stronie zeszytu na środku znajduje się tytuł – „Rola Zofii”, pod nim: „w Komedii w 4ch aktach wierszem Alex Hr. Fredro pt. *Przyjaciele*”, w prawym górnym rogu – „H. Modrzejewska”; data – „23 stycznia 1872”; pod datą – autograf Muchanowa, w lewym górnym rogu – „A. Lüde”; data – „20 lutego 1882”; sygn. D. 22 II.

<sup>151</sup> „Kurier Warszawski” 1889 nr 327.

<sup>152</sup> Fragment szczegółowego opisu procesu pracy nad przedstawieniem na scenie warszawskiej, zob. *Kronika tygodniowa*, „Tygodnik Ilustrowany” 1871 nr 168.

<sup>153</sup> Aneks pkt X. *List Jana Chęcińskiego do prezesa Muchanowa*, s. 311.

<sup>154</sup> List reżysera dramatu i komedii Jana Chęcińskiego do Wandy Urbanowicz z 14 VII 1870, rękopis, Muzeum Teatralne, *Dokumenty i korespondencja W. Urbanowicz*, sygn. D.335.

<sup>155</sup> Por. *Rola Zofii*.

<sup>156</sup> Por. „Zapis uwag inscenizacyjnych dokonanych przez reżysera (...), zawierający notatki związane z interpretacją tekstu przeznaczanego do inscenizacji, rysunki obrazujące przemieszczenia aktorów na scenie, oznaczenia pauz, efektów świetlnych i dźwiękowych. (...) Służy głównie do zapamiętywania układów i pomysłów inscenizacyjnych. Stanowi pomoc w czasie prób (...)”. Zob. *Scenariusz reżyserski*, P. Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, Wrocław–Warszawa–Kraków 2002, s. 453–454.

Nie udało się odnaleźć jednoznacznych informacji świadczących o pożyczaniu scenariuszy między teatrami. Wiadomo o jednym wypadku sprowadzenia scenariusza *Don Carlosa* Schillera z Berlina przez Chęcińskiego, jednak dostosowanie tekstu tragedii do warunków sceny warszawskiej, wybór dekoracji i rekwizytów musiały zostać dokonane osobiście przez reżysera. Kiedy po przedstawieniu *Hamleta* zasugerowano na łamach prasy zapożyczenie układu scenicznego z Anglii, reżyser, znany z porywczego temperamentu, natychmiast odpowiedział listem otwartym, dając przy okazji – szczęśliwie dla badacza – krótki wykład o sztuce sporządzania scenariuszy<sup>157</sup>:

„Oświadczam jasno i głośno, że tylko skróceń tragedii *Hamlet* dokonałem podług angielskiego wydania, skróconego przez komitet współziomków nieśmiertelnego autora; że zresztą dyrekcja teatrów nic nie potrzebowała sprowadzać z zagranicy; że układ scen, czyli scenariusz (*mise en scène*), i zastosowanie dekoracji do tej tragedii, tak samo jak scenariusze wszystkich dzieł dramatycznych wystawianych w czasie mojej reżyserii, zostały dokonane przez mnie podług mojego własnego pomysłu, i że reżysera, który by nie mógł dać sobie rady z tymi trudnościami, nie umiał ułożyć ruchu scenicznego, ugrupować mas, dobrać dekoracji, który by wreszcie nie zadawał sobie pracy nad studiowaniem ubiorów różnych narodów i epok, uważałbym rzeczywiście za (...) nieuzdolnionego”<sup>158</sup>.

Warto zauważyć, że Chęciński postawił znak równości między terminami „układ scen”, „scenariusz” i „*mise en scène*”, co było zgodne z francuskim znaczeniem słowa „scenariusz” – „livret de *mise en scène*”<sup>159</sup> – „książeczka układu scenicznego”. W takim samym znaczeniu używano terminu *mise en scène* w piśmiennictwie teatralnym epoki – jako „ułożenie na scenie”, na które składało się rozplanowanie ruchu scenicznego oraz zastosowanie dekoracji, rekwizytów, efektów świetlnych i muzyki.

Praca nad scenariuszem rozpoczynała się – przytoczmy sformułowanie Lubowskiego – od „rozpatrzenia”<sup>160</sup>. Dokumentacja odbywała się prawdopodobnie w bibliotece teatralnej, o czym znowu przekonuje Chęciński w kolejnej polemice po wystawieniu pierwszej tragedii (*Parii*, Delavigne’a) w roku 1868:

„Zapatrując się na sztukę z właściwego stanowiska, nie poważaliśmy się nigdy przystępować do wystawienia nawet drobniejszych rozmiarów i wartości dzieła, a tym bardziej dramatu lub tragedii, których akcja odbywa się na tle danej miejscowości i epoki historycznej, bez stosownego przygotowania. Mówię tu zarówno o poprzedniej, jak i o obecnej reżyserii. Nie poprzestając na własnych studiach, na dziełach etnograficznych, jakie posiada Biblioteka Teatrów, na rysunkach i opisach sprowadzanych z zagranicy; w każdym trudniejszym razie, tak co do ubiorów, jako i otoczenia scenicznego, oraz obyczajów przedstawionych narodowości,

<sup>157</sup> Analizę zachowanego scenariusza *Hamleta* przeprowadził Józef Szczublewski. Zob. *Warszawski scenariusz „Hamleta” z 1871 roku*, „Pamiętnik Teatralny” 1962 z. 1, s. 125–139.

<sup>158</sup> „Kurier Codzienny” 1871 nr 68. Cytat za: J. Szczublewski, *Wielki i smutny teatr warszawski 1868–1880*, s. 285–286.

<sup>159</sup> Zob. *Scenariusz reżyserki*, P. Pavis, dz.cyt., s. 453.

<sup>160</sup> „Sztukę zaaprobowaną przez prezesa, odbierał reżyser do rozpatrzenia (...)” – wspominał Lubowski, wielokrotnie świadek procesu pracy nad przedstawieniem – od złożenia sztuki dyrekcji aż po próbę generalną. Zob. E. Lubowski, *Ze wspomnień teatralnych*, „Tygodnik Ilustrowany” 1896 nr 7.



radzimy się najznakomitszych uczonych, którzy życie swoje poświęcili badaniom, z jakich i my usiłujemy korzystać, o czym zresztą uczęszczająca do Teatru publiczność nieraz miała się sposobność przekonać<sup>161</sup>.

Wydaje się więc, że układ sceniczny był indywidualnym dziełem reżysera. Bieżąca prasa dokładnie informowała czytelników, nad jaką sztuką reżyser w danym momencie pracował, np.: „*Dziewica orleańska* i *Faust* zjawia się na scenie za kilka miesięcy. Pan Deryng zajęty jest obecnie układem scenariusza do tychże tragedii<sup>162</sup>. Nawet podczas zastępstwa na stanowisku reżysera podkreślano jego osobistą pracę: „Obie sztuki będą wystawiane podług scenariusza ułożonego przez pana Jana Tarkiewicza, zastępcę reżysera [Derynga]<sup>163</sup>.

Reżyser, przygotowując scenariusz, dokonywał jednocześnie swoistej interpretacji, decydując o skrótach, ruchu scenicznym (kierunku wejść i wyjść), dekoracjach – odpowiadał za układ sceniczny, którego był autorem.

Wystawiając wznowienia, posługiwano się starymi egzemplarzami, nanosząc na nie – jak w wypadku egzemplarzy ról – bieżące zmiany. Wszystkie egzemplarze opatrzone numerami przechowywano w bibliotece teatralnej.

Po ułożeniu scenariusza, egzemplarz musiał zostać przesłany do cenzora. „I chociaż jest zupełna pewność, że przejdzie w całości, zawsze trzeba czekać, bo może jaki wyraz zostanie wykreślony<sup>164</sup>. Kiedy egzemplarz wracał do teatru, oznaczało to, że sztuka została zatwierdzona do wystawienia i mogła się odbyć próba czytana.

## PRÓBA CZYTANA

„Po przyjęciu przez Dyрекcję: tragedii, dramatu lub komedii odbywa się ze sztuki pierwsza próba czytana, w celu poznania przez artystów rzeczy i porozumienia wzajemnego<sup>165</sup>. Nie wiadomo dokładnie, jak mogły wyglądać próby czytane. Codzienne czasopisma podawały jedynie informacje o tym, kiedy się odbywały, i wymieniały występujących w sztuce aktorów, czasem dyrektora Bogumiła Folanda<sup>166</sup>, do czego zobowiązywały już *Ustawy Teatru Narodowego*<sup>167</sup>, wymieniając wśród uczestników także autora lub tłumacza. Wydaje się, że sztuka była odczytywana przez wszystkich występujących w niej aktorów (każdy posługiwał się własnym egzemplarzem roli), a nie jak nakazywały *Ustawy* tylko przez jednego, ale ze względu

<sup>161</sup> List reżysera dramatu i komedii T.W. [Teatrów Warszawskich] Jana Chęcińskiego, „Kurier Warszawski” 1868 nr 243.

<sup>162</sup> „Kurier Warszawski” 1877 nr 50.

<sup>163</sup> Wspomniane sztuki to *W Alpac* Z. Mellerowej i *Teodolina* J.B. Schweitzera [za:] „Kurier Warszawski” 1877 nr 269.

<sup>164</sup> Zob. *Kronika tygodniowa*, „Tygodnik Ilustrowany” 1871 nr 168.

<sup>165</sup> W. Szymanowski, *Teatry Warszawskie, Próby* [w:] F. Fryze, I. Chodorowicz, *Przewodnik po Warszawie i okolicy na rok 1873–1874*, s. 331.

<sup>166</sup> Np. „Wczoraj z rana w Teatrze Rozmaitości w obecności pełniącego obowiązki prezesa dyrektora F. F. artyści dramatu odczytali trzy komedie Fredry: *Nie mogę się żenić*, *Jestem zabójcą* i *Teraz*” („Kurier Warszawski” 1878 nr 14).

<sup>167</sup> Zob. *Ustawy Teatru Narodowego* (V, 35).

na brak przekonujących dowodów nie można potwierdzić takiej praktyki w latach 1868–1880. Lubowski wspominał próby czytane jako długie i nużące, służące jedynie do głośnego odczytania sztuki w celu poprawienia błędów w otrzymanych egzemplarzach ról<sup>168</sup>.

Próba czytana kończyła okres przygotowań przedstawienia „do nauki”, a rozpoczynała etap, w którym sztuka znajdowała się „w nauce”. Co to dokładnie oznaczało?

Role zostały rozdane, a aktorom wyznaczano czas na ich opracowanie i opanowanie pamięciowe. Już *Ustawy Teatru Narodowego* dokładnie precyzowały ilość czasu potrzebną aktorom do nauki – w zależności od liczby aktów oraz od tego, czy sztuka była pisana prozą czy wierszem – od dwóch tygodni (sztuka mniej niż czteroaktowa) do pięciu (komedia lub tragedia wierszem)<sup>169</sup>. Przykłady z lat 1868–1880 przeczą dotrzymywaniu terminów, które były często wydłużane ze względu na choroby aktorów, ale potwierdzają, że był to zazwyczaj okres przynajmniej dwóch tygodni dla sztuk jednoaktowych, a około czterech tygodni dla sztuk większych rozmiarów. Czas potrzebny na pamięciowe opanowanie roli liczony od próby czytanej oznaczał, że sztuka znajdowała się „w nauce”<sup>170</sup>. Chęciński w liście do Muchanowa informował m.in. o tym, które sztuki już są na tym etapie, uspokajając prezesa, że wszyscy mają wystarczającą ilość czasu na dokładne „wyuczenie się ról”<sup>171</sup>.

Dla aktorów był to czas na indywidualną pracę na rolę – temat niezwykle interesujący<sup>172</sup>. Wszyscy członkowie zespołu dramatu i komedii pracowali – w zależności od specjalizacji – nad charakterami postaci, obmyślając także charakterystykę i szczegóły kostiumów. Niektórzy – jak choćby Niewiarowska i Bakałowiczowa<sup>173</sup> – wciąż korzystali z rad Jasińskiego, niestrudzonego nauczyciela. Czasami pracowano nad rolami wspólnie w prywatnych mieszkaniach, np. u Bakałowiczowej czy w domu Heleny Modrzejewskiej<sup>174</sup>.

## REALIZACJA SCENICZNA

Praca nad sztukami wchodziła w drugi, zasadniczy etap, w którym reżyser zobowiązany był „czuć nad ich dokładnym wystawieniem”, czyli zaczynała się faza prób.

<sup>168</sup> Zob. E. Lubowski, *Ze wspomnień teatralnych*, „Tygodnik Ilustrowany” 1896 nr 7.

<sup>169</sup> Zob. *Ustawy Teatru Narodowego* (III, 17).

<sup>170</sup> Np. „W nauce: *Czarne diabły* [V. Sardou], *Nieszczęśliwi* [A. Kotzebue]” („Kurier Warszawski” 1873 nr 258); „Wczoraj rozdano do nauki role z komedii Korzeniowskiego *Młoda wdowa*” („Kurier Warszawski” 1875 nr 55).

<sup>171</sup> Zob. Aneks pkt X. *List Jana Chęcińskiego do prezesa Sergiusza Muchanowa*, s. 311.

<sup>172</sup> Proces ten zbadał i opisał D. Kosiński. Zob. *Praca nad rolą* [w:] tenże, *Dramaturgia praktyczna. Polska sztuka aktorska XIX wieku w piśmiennictwie teatralnym swej epoki*, Kraków 2005, s. 181–204.

<sup>173</sup> Zob. „Kurier Warszawski” 1878 nr 256.

<sup>174</sup> W. Krogulski, *Z notatek starego aktora*, t. 1, *Gwiazdy*, Warszawa 1918, s. 55.

## PRÓBY PAMIĘCIOWE

Ustawy dzieliły próby, poza czytana, na „z pamięci” oraz generalną<sup>175</sup>, a przykłady z omawianego okresu potwierdzają zapisaną w paragrafach praktykę:

„Następnie, gdy po upływie kilku tygodni wszyscy artyści już role umieją, rozpoczynają się próby pamięciowe, na których reżyser wskazuje artystom sytuacje podług myśli autora i ułożonego przez siebie scenariusza. (...). Dodać wypada, że pierwsze próby nazywają się informacyjnymi, a ostatnia generalną”<sup>176</sup>.

Próby informacyjne zawdzięczały swoją nazwę „**informacjom**” – jak nazywano wskazówki reżysera dotyczące charakteru postaci i sytuacji scenicznych. Umiejętność udzielania kreatywnych informacji należała do najbardziej pożądanых cech reżysera, dzięki którym mógł zyskać opinię dobrego „informatora”. „Jako informator sceniczny miewa błyski prawdziwie twórczych pomysłów, które aktorowi rozświetlają charaktery przedstawianych osób”<sup>177</sup> – tak ocenił Chęcińskiego jego następcą na stanowisku reżysera, Rapacki. Zaangażowanie reżysera w pomoc przy zrozumieniu charakteru roli, zawsze z poszanowaniem intencji autora dramatu, znakomicie pokazuje zapamiętany przez Krogulskiego fragment próby. Wśród aktorów wybuchła dyskusja na temat świadomości jednej z postaci komedii *Nasi najserdeczniejsi*, mianowicie próbowano ustalić, czy wiedział on, czy też może nie, że zdradzała go żona.

„Ponieważ zdania były podzielone, reżyser Chęciński napisał do Sardou, prosząc go o wyjaśnienie. W pełnych uprzejmości słowach podziękował autor za tak sumienne wnikanie w jego intencję i pozwolił dowolnie co do zapatrywań artysty grającego tę rolę, traktować ją bądź na drodze spokojnej nieświadomości, bądź podnieść nieco diapazon gry i przez to uczynić postać tę więcej interesującą”<sup>178</sup>.

Drugim reżyserem na scenie warszawskiej, chwalonym za twórcze wskazówki, był Tatariewicz, o którym tak wspomniał Lubowski, wielokrotnie jako autor uczestniczący w próbach: „Był pomysłowym w informacjach, wybornie pojmującym, że jeden frazes za dużo psuł wrażenie”<sup>179</sup>. Podczas prób informacyjnych ćwiczone także ruch sceniczny – wyjścia, wejścia oraz cały układ (*mise en scène*) przedstawienia.

Reżyserowi pomagało dwóch pomocników – informator i rekwizytor. **Informator**, zwany również inspicjentem, odpowiadał za techniczną stronę widowiska. Jego zadaniem było przygotowanie spisu wszystkich używanych w przedstawieniu rekwizytów i akcesoriów nazywanych „informacjami”<sup>180</sup>. Podczas prób i w trakcie przed-

<sup>175</sup> Zob. *Próby, Ustawy Teatru Narodowego* (V, 31–44).

<sup>176</sup> W. Szymanowski, *Teatry Warszawskie, Próby* [w:] F. Fryze, I. Chodorowicz, dz.cyt. s. 331.

<sup>177</sup> W. Rapacki, *Sto lat sceny polskiej w Warszawie*, Warszawa 1925, s. 140.

<sup>178</sup> W. Krogulski, *Z notatek starego aktora*, t. 1, *Gwiazdy*, s. 75.

<sup>179</sup> E. Lubowski, dz.cyt., „Tygodnik Ilustrowany” 1896 nr 7.

<sup>180</sup> W scenariuszu spis rekwizytów i akcesoriów, zwanych „potrzebami scenicznymi”, nazywał się „informacją”, np. pełny tytuł egzemplarza teatralnego *Pana Geldhaba* brzmi: „Informacja i Scenariusz

stawienia pilnował także właściwego wchodzenia na scenę statystów<sup>181</sup>. **Rekwizytor**, otrzymawszy listę całego wyposażenia („spisane do każdego aktu sztuki i dla każdej w szczególności roli”<sup>182</sup>), musiał przepisać ją do specjalnej księgi, „aby służyła mu za przepis do każdego powtórzenia sztuki”<sup>183</sup>. Do jego obowiązków należały także drobne zakupy wszystkich dodatków potrzebnych do przedstawienia, np. produktów spożywczych, oraz wypłata wynagrodzenia statystom po skończonym widowisku. Przygotowane rekwizyty i akcesoria pokazywał reżyserowi przed rozpoczęciem przedstawienia<sup>184</sup>. Warto dodać, że „rekwizyty listowe tam, gdzie wypadło z roli coś odczytać lub napisać”<sup>185</sup>, przygotowywał – tylko dla Żółkowskiego – jego oddany wielbiciel, sufler Rozmaitości Piotr Wiślicki. W czasopiśmie humorystycznym „Mucha” rekwizytor został przedstawiony jako wykonawca efektów dźwiękowych<sup>186</sup>, można więc przypuszczać, że „robienie grzmotów, błyskawic i wiatrów” również należało do jego obowiązków. Za kulisami pracowała cała służba sceniczna, czyli fryzjerzy, krawcy, maszyniści i iluminatorzy<sup>187</sup>. Bezpieczeństwa i regulaminowego porządku pilnował tam inspektor porządku zakulisowego. „To nie żarty z tymi papierosami – a z tymi panienkami o garderoby – strach!”<sup>188</sup> – mawiał.

Nazwa próby pamięciowej wiązała się z warunkiem, do którego na scenie warszawskiej przywiązywano dużą wagę – jak najlepszego opanowania roli na pamięć.

„Niejeden z widzów teatralnych nie przypuszcza nawet, patrząc na scenę, iż sufler na równi z artystami niemniej pracowicie odgrywa swoją rolę podczas przedstawienia, a rola ta jest o tyle odpowiedzialną, iż nieraz gdyby nie jego przytomność umysłu, bieg przedstawienia mógłby wiele uciepnieć. Wprawdzie trafia się to u nas zbyt rzadko, ale nie ma chyba na świecie teatru, w którym nie zdarzyłyby się wypadki za wczesnego wejścia lub opuszczenia sceny, gdzie by artysta nie zapomniał wziąć z sobą listu czytanego w sztuce itp. Wówczas od przytomności suflera zależy przedłużenie lub umiejętnie skrócenie akcji”

– pisano o Piotrze Wiślickim<sup>189</sup>. Podstawowym obowiązkiem suflera było więc pomaganie w utrzymaniu **całości przedstawienia**. Twierdził Chęciński:

do komedii w 3ch aktach Pan Geldhab”. Zob. BN, rkps, sygn. II 10178, mf. 77919. Dawniej pomocnika reżysera nazywano dozorcą informacji, następnie informatorem, a później inspicjentem. Tego terminu nie należy mylić z „informatorem scenicznym”, który dotyczył „informowania”, czyli udzielania informacji o sytuacjach przez reżysera.

<sup>181</sup> Zob. *Przepisy dotyczące się Reżyserii* (II, 6–9).

<sup>182</sup> Tamże (II, 10 b).

<sup>183</sup> Tamże (II, 10 c).

<sup>184</sup> Tamże (II, 10 d–f, 11).

<sup>185</sup> „Kurier Warszawski” 1889 nr 328.

<sup>186</sup> „Wkrótce odbędzie się jubileusz 35-letniej służby rekwizytora teatralnego pana Boczkowskiego. Zwracamy wszakże uwagę, że ponieważ p. Boczkowski występuje tylko za kulisami i zajęty jest robieniem grzmotów, błyskawic i wiatrów, słusznie więc i przyzwoicie byłoby obchód urządzać poza teatrem, mianowicie w obserwatorium meteorologicznym” („Mucha” 1877 nr 44).

<sup>187</sup> Zob. Aneks pkt II. *Schemat organizacji teatru*, s. 277; zob. także *Przepisy dotyczące się Reżyserii...* (V, 19–28).

<sup>188</sup> *Galeria Sylwetek Teatralnych*. Józef Surewicz, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1886 nr 156.

<sup>189</sup> *Album Teatralne*. Rocznik poświęcony sprawom teatralnym i artystycznym. R. 1: 1897, t. 1–2, Warszawa 1896/1897, s. 51.

„Sufler w czasie przedstawienia jest właściwie na to tylko potrzebny, aby wyprowadzał artystę z chwilowego załęknienia się, aby je uprzedzał, podpowiadając początkowe wyrazy (...). Obecność suflera, dając aktorowi wyobrażenie ratunku, w razie, gdyby go pamięć zawiodła, czyni go spokojniejszym i dodaje swobody w grze”<sup>190</sup>.

Okazuje się, że teoretyczne poglądy Chęcińskiego przekładały się na jego pracę. Lubowski wspominał próby własnej komedii –

„...gdym go błagał, ażeby z mojej sztuki prób już zaprzestał, skarcił mnie, mówiąc te pamiętne słowa: »Sztuka powinna być tak umiana, ażeby aktorowie rozbudzeni w nocy mogli ją recytować na pamięć, a przede wszystkim powinna być powtarzaną i znaną w całości każdemu, nawet temu, co gra lokaja«. W ten sposób odbył 22 próby z *Nietoperzy*”<sup>191</sup>.

Nie tylko należało nauczyć się roli na pamięć, lecz znać także pozostałe role. Ten postulat był jednym z prawideł *Teorii sztuki dramatycznej* Jasińskiego, znanej wszystkim członkom zespołu:

„Do dobrego mówienia roli, nie dość jest nauczyć się jej na pamięć z ostatnimi słowami, ale trzeba jeszcze poznać wszystkie role dzieła składające. Od tego bowiem zawisł nieprzerwany bieg całości, będący ważną zaletą u grających. Przystanki niewłaściwe, zatrzymania, przerwy, opóźnienia pomiędzy mówiącymi szkodzą sztuce, bo niszczą złudzenie”<sup>192</sup>.

Próby pomagały w pamięciowym opanowaniu ról, ale przede wszystkim służyły do wyćwiczenia układu scenicznego w celu uzyskania pożądanej całości przedstawienia.

„Chciej Pani uwierzyć, że w Warszawie nie można wystawić tyle sztuk w tak krótkim czasie jak w Krakowie czy we Lwowie, bo u nas sztuka musi być d o b r z e w y u c z o n ą na pamięć, iść gładko i mieć dobry układ sceniczny (*mise en scène*) [podkr. J.Ch.]”<sup>193</sup>

– pisał reżyser do Heleny Modrzejewskiej przed jej gościnnymi występami w roku 1868.

Trudno o dokładną odpowiedź na pytanie o liczbę prób. Według przewodnika z 1873 roku: „Z każdej sztuki odbywa się najwięcej 10 prób pamięciowych”<sup>194</sup>. Jednak już w *Ustawach* zapisano, że mogły być powtórzone tyle razy, ile zalecił reżyser<sup>195</sup>. Wydaje się, że czasami było ich znacznie więcej, np. – jak wspomniałam powyżej – z *Nietoperzy* – ponad dwadzieścia. Próby kończyła **próba generalna**, na której zgodnie z *Ustawami* powinien być obecny jeden z członków Dyrekcji. Kilka dni po dymisji Muchanowa, prawdopodobnie z inicjatywy Tatarkiewiczza, wprowa-

<sup>190</sup> J. Chęciński, *Aktor* [w:] tenże, *W stronę praktyki – podręcznik sztuki aktorskiej*, s. 286.

<sup>191</sup> E. Lubowski, dz.cyt., „Tygodnik Ilustrowany” 1896 nr 7.

<sup>192</sup> J. Jasiński, *Teoria sztuki dramatycznej* (O roli, 2) [w:] tenże, *W stronę praktyki – podręcznik sztuki aktorskiej*, s. 196.

<sup>193</sup> Zob. *Korespondencja H. Modrzejewskiej i K. Chłapowskiego*, wyb. i oprac. J. Got i J. Szczublewski, Warszawa 1965, s. 94.

<sup>194</sup> W. Szymanowski, *Teatry Warszawskie, Próby* [w:] F. Fryze, I. Chodorowicz, dz.cyt. s. 331.

<sup>195</sup> *Ustawy...*, dz.cyt. (V, 38).

dzono nieznaną dotychczas nowość – na próbę generalną zaproszono przedstawicieli prasy<sup>196</sup>.

Prawdopodobnie – brak na to źródeł z omawianych lat – wszystkie próby odbywały się zgodnie z paragrafem *Ustaw* – „codziennie od godziny 10 do 12 z rana, od 3 zaś do 5 po południu, wyjąwszy niedziele i święta”<sup>197</sup>.

Ile trwał cały okres realizacji, liczony od próby czytanej aż po próbę generalną? Nie sposób podać precyzyjnej odpowiedzi, ponieważ na wieloetapowy proces wpływały przeróżne losowe wypadki – m.in. choroby aktorów, problemy techniczne – powodując jego przedłużanie. Jednakże śledząc przebieg realizacji sztuk za pośrednictwem „Kuriera Warszawskiego”, który szczegółowo informował czytelników o wszystkich etapach pracy zespołu dramatu i komedii, można stwierdzić, że cały okres pracy nad przedstawieniem trwał najmniej jeden, najczęściej dwa, a niekiedy nawet trzy miesiące<sup>198</sup>.

W latach prezesury Muchanowa jakość i liczba prowadzonych prób wyróżniały Teatry Warszawskie spośród innych scen polskich oraz zespołów prowincjonalnych. W roku 1875 Stanisław Koźmian z ogromnym szacunkiem pisał o poważnym tam traktowaniu sztuki teatru. Tłumaczył:

<sup>196</sup> Nowa propozycja została dobrze przyjęta przez krytykę, uważano, że rady fachowców mogą być przydatne szczególnie przy inscenizacji tragedii lub dramatów historycznych: „Dopuszczenie osób kompetentnych, a sprzyjających teatrowi z zawodu, do obecności na próbach generalnych sztuk celniejszych może wyjść istotnie na pożytek teatrowi. Nie może tutaj chodzić o grę artystów, bo naturalnie, że ci nie mogą zużywać sił swoich na prywatnej próbie w przededniu publicznego wystąpienia, ale zewnętrzna strona rzeczy, scenario, układ sceniczny, właściwość kostiumów, powinna już wystąpić zupełnie gotową, może ulec skutecznej poprawie w duchu rad lub wskazówek, udzielonych przez zaproszone grono fachowych osób” („Kurier Warszawski” 1880 nr 137). Pierwsza próba z udziałem prasy odbyła się 21 czerwca 1880 roku podczas pracy nad *Faustem* J.W. Goethego w reżyserii Jana Tatarkiewicza.

<sup>197</sup> *Ustawy...* (V, 31).

<sup>198</sup> „Kurier Warszawski” podawał dokładne informacje o poszczególnych etapach pracy. Oto cztery przykłady: komedii jednoaktowej *Consilium facultatis* J.A. Fredry, sztuki w 4 aktach *Epidemia* J. Narzymskiego, dramatu w 5 aktach *Wit Stwosz* W. Rapackiego oraz tragedii w 5 aktach *Otello* W. Szekspira. Wszystkie informacje za „Kurierem Warszawskim” (w nawiasie rok i numer czasopisma): *Consilium facultatis* – 22 III 1872 próba czytana (1872 nr 64), 11 IV 1872 rozpoczęły się próby pamięciowe, trwają codziennie (1872 nr 86), 18 IV 1872 premiera w Teatrze Rozmaitości; czas realizacji – **1 miesiąc**,

*Epidemia* – 12 VIII 1872 próba czytana (1872 nr 177), 27 VIII 1872 próby pamięciowe (1872 nr 187), 4 IX 1872 próby trwają codziennie (1872 nr 195), 20 IX 1872 próba generalna (1872 nr 207), 21 IX 1872 premiera w Teatrze Letnim, czas realizacji – **1,5 miesiąca**,

*Wit Stwosz* – 9 I 1875 próba czytana (1875 nr 7), 3 IV 1875 próby pamięciowe (1875 nr 71), 14 IV 1875 (premiera przesunięta, kostiumy niewykończone na czas (1875 nr 81), 19 IV 1875 premiera w Teatrze Wielkim; czas realizacji – **3 miesiące**,

*Otello* – 15 IX 1873 próba czytana (1873 nr 198), 11 X 1873 próby pamięciowe (1873 nr 220), 6 XI 1873 próba generalna (1873 nr 240), 7 XI 1873 premiera w Teatrze Wielkim; czas realizacji – **2 miesiące**.

„Stąd wielka dokładność nie tylko w wyuczaniu się, ale także w studiowaniu ról; wielka ilość prób, prób zwykle dobrych i dokładnych; nieumienie roli, rzecz nieznaną na tamtejszej scenie i zupełnie z niej na szczęście, przynajmniej do ostatnich lat, wygnana”<sup>199</sup>.

Zdecydowana większość ludzi teatru (krytyków) widziała w uregulowanym procesie pracy wartość warszawskiej sceny, determinującą sztukę aktorską oraz kształt przedstawienia. Jednak byli także przeciwnicy dużej liczby prób, które – jak skarżyli się oponenti – zabijały w artystach natchnienie.

Głos w dyskusji zabrał Józef Kenig, wypowiadając się jednocześnie na temat potrzeby prób. Warto przytoczyć dłuższy fragment. Krytyk twierdził:

„Skargi to niesłuszne, dowodzenie o natchnieniu prędzej byśmy wzięli za dowód próżniactwa, jak wiary w ów artystyczny specyfik. Wierzmy w natchnienie, ale tylko wówczas, gdy rola dobrze jest wyuczona. Wierzmy w nie chwilami, ale nie przez trzy lub pięć aktów, tak długo ono nie wytrzyma, nie dotrwa nawet przez akt jeden. Zwykle ci, co najwięcej mówią o natchnieniu, najmniej go mają albo nie mają go wcale, chodzi im tylko o uzyskanie patentu na zaniedbaną grę. Całą rolę puszcza się płazem, z wyjątkiem dwóch lub trzech miejsc mniej efektowniejszych, które starannie opracowują: wmawiają następnie w ludzi, że tu natchnienie ich nawiedziło, tam zaś jego zesłania nie było. Jest więc coś najzupełniej przeciwnego natchnieniu, bo wyrachowanie, i to wyrachowanie nie na korzyść sztuki, ale na korzyść własną. Sztuka, która nie stoi całością, pada, wszyscy współgrający tracą, tylko niby inspirowane indywiduum zyskuje. Tak grają na prowincji, i to jeden z powodów, dla których tak często sztuki zmieniać trzeba, bo publiczność, raz zobaczywszy przedstawioną bajeczkę, nie wraca, gra jej nie ciągnie. W teatrze nie kierującym się względami prowincjonalnych scen, wykończenie całości więcej jeszcze obchodzić powinno jak pojedyncze role. Indywidua same o sobie pamiętać muszą, a jeżeli ogół dobrze będzie trzymany, nie popadną w teorie natchnieniowe, role dobrze wypracują. Do tego prowadzą tylko liczne i sumienne próby”<sup>200</sup>.

Wróćmy do pytania o autorstwo przedstawienia. Wydaje się, że w teatrze XIX wieku odpowiedzialność za wystawioną sztukę rozkładała się na trzy „osoby”. Odpowiedzialność za całe przedstawiane dzieło ponosił autor dramatyczny. Aktorzy odpowiadali indywidualnie za stworzone role, a reżyser za układ sceniczny i wystawę.

Symbolicznym odbiciem tego podziału były egzemplarze ról dla aktorów i scenariusz, którego twórcą był reżyser.

Dotychczas wspominałam o jednej bardzo cenionej umiejętności reżysera – informowaniu. Reżyser mógł jedynie pomóc w zrozumieniu charakteru. Jego rola znacznie wzrastała w pracy z młodymi, początkującymi aktorami, których – jak wspominała Modrzejewska<sup>201</sup> – należało w czasie prób „okiełznać”. Inaczej musiały wyglądać próby z doświadczonymi aktorami, pracującymi wspólnie kilkanaście lat. Wielu z nich, cieszących się szczególnym autorytetem, jak Żółkowski, Królikowski, Stolpe (niektórzy posiadali również doświadczenie w zawodzie reżysera), udzielało chętnie wskazówek partnerom. Lubowski wspominał Żółkowskiego podczas prób scenicznych.

<sup>199</sup> S. Koźmian, *Teatr*, t. I, Kraków 1959, s. 308.

<sup>200</sup> J. Kenig, *Teatr*, „Gazeta Warszawska” 1869 nr 272.

<sup>201</sup> Zob. H. Modrzejewska, *Wspomnienia i wrażenia*, Kraków 1957, s. 224.

„Zazwyczaj w scenach, w których nie brał udziału, siedział w kulisie i z wielką uwagą śledził grę innych. Wiedzieli o tym koledzy, gdy też który z nich, niepewny siebie, przychodził do niego po radę i wskazówki, a on dawał je zawsze, niezmiernie trafne i niezmiernie szczere”<sup>202</sup>.

Poznanie całego procesu pracy nad przedstawieniami zamyka obraz działalności reżysera – kierownika zespołu dramatu i komedii, odpowiedzialnego za repertuar oraz realizację sceniczną. Chciałabym zwrócić uwagę na **najważniejsze umiejętności stawiane przed reżyserem Teatrów Warszawskich**. Proponuję skorzystać z opinii wiarygodnej i ciekawej, gdyż pochodzącej od byłego reżysera, Władysława Bogusławskiego, oceniającego pracę Jana Tatarkiewicza w trakcie zastępowania Emila Derynga. Oto co napisał:

„Pan Tatarkiewicz (...) zarekomendował się arcy dla siebie pochlebnie: wystawiał sztuki prędko i dobrze. Wystawiać prędko w naszym teatrze, gdzie wszystko zależy od dobrej woli artystów, może jedynie reżyser, który rozwiązał zagadnienie trudniejsze od perpetuum mobile i od kwadratury koła – który słowem znalazł sposób godzenia wszystkich antagonizmów, ochraniając wszelkich ambicji, uwzględniając wszelkich miłości własnych. Widocznie tajemnicę tę posiada p. Tatarkiewicz, czego mu serdecznie winszujemy, potrzebna ona jest bowiem nie tylko na scenie, ale i za kulisami życia. Że tymczasowy reżyser wystawiał dobrze, o tym świadczy sceneria we dwóch sztukach: *W Alpach* pani Mellerowej i w *Cudzoziemce* Dumasa. Pierwsza wymaga w reżyserze poczucia malowniczości i poezji potrzebnej do grupowania mas i układania obrazów; druga narzuca mu cięższe nierównie zadanie, bo naprawienie autorskich wykroczeń przeciw sceniczności, stworzenie ruchu scenicznego tam nawet, gdzie go w sytuacjach brakuje. Z trudności tych pan Tatarkiewicz wywiązał się ze znajomością sceny, wskazując przy tym gust w doborze do obrazu ram estetycznych”<sup>203</sup>.

Reżyser powinien był wystawiać sztuki „prędko” i „dobrze”. Pierwsza kategoria związana była z umiejętnością sprawnego wprowadzenia sztuk do repertuaru, co wiązało się z wyborem sztuki, jej obsadą, ułożeniem scenariusza, rozdaniem ról do nauki, doбором dekoracji oraz przeprowadzeniem prób. Niezależnie od stopnia samodzielności reżysera, w całym procesie przygotowań był on jednak, jako kierownik dramatu i komedii, koordynatorem tej pracy i od jego osobowości, stopnia zaangażowania, energii oraz autorytetu wiele zależało. Zespół warszawski był trudny, składał się z wielu indywidualności, aktorzy i aktorki pracowali w jednym miejscu przez kilkadziesiąt lat i każdy miał swoje przyzwyczajenia, a także oczekiwania. W dodatku do zespołu dołączały nowe osoby z innych środowisk, stąd akceptacja reżysera oraz przede wszystkim jego umiejętność współpracy była niezwykle ważna.

Bogusławski wspominał o tajemniczej zdolności „godzenia wszystkich antagonizmów”. Okazuje się, że podobnie sądził Chęciński, porównując tę sprawność do „bycia kameleonem”:

<sup>202</sup> E. Lubowski, dz.cyt., „Tygodnik Ilustrowany” 1896 nr 7.

<sup>203</sup> „Kurier Warszawski” 1878 nr 5.



„Z ludźmi różnych usposobień i rozmaitego stopnia drażliwości trzeba po trosze zmieniać kolory i dla każdego przybierać taki, który go najmniej razi. Jest to bolesne, czasem nieznośne, ale nie chcąc zamienić teatru w babilońską wieżę, trzeba się i z tym godzić”<sup>204</sup>.

Można się zastanowić, czy w ówczesnych warunkach ta cecha nie była u reżysera najbardziej pożądana, skoro brak „koleżeńskiego poparcia współtowarzyszy pracy”<sup>205</sup> stanowił główną przyczynę rezygnacji Bogusławskiego z funkcji reżysera.

„Dobre” wystawianie sztuk na scenie wiązało się z dwiema podstawowymi umiejętnościami. Pierwsza dotyczyła **wizualnej strony przedstawienia**, układania obrazów na scenie, do czego potrzebne były: zmysł plastyczny i gust oraz zdolność reżyserowania scen zbiorowych, natomiast druga umiejętność to **budowanie sytuacji scenicznych**.

Zainteresowało mnie także, czy obserwowana przy konstrukcji zespołu i repertuaru specjalizacja gatunkowa – dramatyczna i komiczna – przekładała się na sposób realizacji scenicznej. Zwrócenie uwagi na różnicę gatunkową było jedną z pierwszych reguł, którą aktorzy musieli uwzględnić, zanim rozpoczęli opracowanie roli. „Krotochwila, komedia, drama, opera, tragedia różnią się od siebie rzeczą i stylem, aktor powinien w grze uwydatnić tę różnicę”<sup>206</sup> – nauczał Jasiński. Znawcą sztuki aktorskiej w polskim teatrze XIX wieku – Dariusz Kosiński – omawiając szerzej to zagadnienie, bardzo obrazowo porównał konwencję towarzyszącą każdemu gatunkowi do ramy, w którą należało tworzoną rolę wkomponować<sup>207</sup>. Warto podjąć próbę ustalenia, jakie były podstawowe różnice w pracy nad tworzeniem owych „ram” na scenie.

Posłużyłam się jedynymi dotychczas odnalezionymi scenariuszami sztuk, które można traktować jak przedstawicieli głównych gatunków. Szczególnie dwa zrealizowane na ich podstawie przedstawienia cieszyły się ogromną popularnością i były wielokrotnie powtarzane. Tragedię reprezentuje scenariusz Szekspirowskiego *Hamleta*<sup>208</sup> z roku 1871 (przedstawienie wystawiano z powodzeniem przez siedem sezonów, razem 35 razy), natomiast komedię – scenariusz *Pana Geldhaba* Aleksandra Fredry<sup>209</sup> z 1865 roku (przypomnę, że sztukę oglądano przez dwanaście sezonów, łącznie 62 razy). Trzeci egzemplarz to scenariusz jednoaktowej komedio-opery Louisa Boyera pt. *Piętro wyżej*<sup>210</sup> (granej przez pierwsze dwa sezony, w sumie 5 razy, w tym dwukrotnie podczas maskarad).

<sup>204</sup> Aneks pkt X. *List Jana Chęcińskiego do prezesa Sergiusza Muchanowa*, s. 313.

<sup>205</sup> „Kurier Warszawski” 1876 nr 280.

<sup>206</sup> J. Jasiński, dz.cyt. (*O roli*, 19), s. 199.

<sup>207</sup> Zob. D. Kosiński, *Sztuka aktorska w polskim piśmiennictwie teatralnym XIX wieku – główne problemy*, Kraków 2003, s. 112. Zob. także: rozdz. II, *Sztuka aktorska a dramat. Aktorstwo tragiczne i komiczne* [w:] *Sztuka aktorska w polskim piśmiennictwie teatralnym...*, s. 101–149.

<sup>208</sup> J. Szczublewski, *Warszawski scenariusz „Hamleta”*, dz.cyt.

<sup>209</sup> Biblioteka Narodowa, rkps, sygn. II 10178, mf. 77919.

<sup>210</sup> Biblioteka Narodowa, rkps, sygn. II 10177, mf. 77918.

## PRACA NAD WYSTAWĄ

„Wystawa była synonimem »reżyserii zewnętrznej«, przez którą rozumiano wystrój przestrzeni scenicznej, tzn. dobór dekoracji, mebli, różnych »przyborów« oraz kostiumów. Wszystkie te elementy składały się na wygląd widowiska, określały jego stronę wizualną”

– tłumaczy Jan Michalik<sup>211</sup>.

Okazuje się, że w teatrze XIX wieku charakter wystawy uzależniony był od rodzaju gatunku dramatycznego, co precyzyjnie wyjaśnia w artykule *Wystawianie dzieł scenicznych* Wojciech Gerson – malarz oraz krytyk sztuki, związany z warszawskim środowiskiem teatralnym jako organizator żywych obrazów oraz dostarciciel wzorów do kostiumów teatralnych<sup>212</sup>:

„Komedia, zwłaszcza współczesna, należy do przedstawień najmniej skomplikowanych, więcej warunków uwzględnić musi dramat, jako dzieło głębszej treści. Podobne warunki ma tragedia, gdzie siły przyrodzone wchodzi w grę i akcję sceniczną, a jeszcze więcej opera i balet, w którym to ostatnim, jako pozbawionym słowa, zastąpionego muzyką i akcją mimiczną, dekoracjom, maszynieriom, światłu i strojom dostaje się rola przemawiania do uczuć, podniecania wrażliwości wyobraźni widzów lub tylko dopełniania całości wrażenia”<sup>213</sup>.

Dlaczego komedia należała do – cytując słowa Gersona – „przedstawień najmniej skomplikowanych?” Podstawowym dążeniem reżysera i całego zespołu w pracy nad przedstawieniem było zbudowanie iluzji scenicznej. Podstawę złudzenia stanowiła dopracowywana w czasie prób – **całość przedstawienia**, która – według *Teorii sztuki dramatycznej* Jasińskiego – gwarantowała „**prawdę przedstawienia**”:

„Jeżeli dzieło odegrane zostało przez wszystkich artystów z przejściem odpowiednim, charakterami ról, (...) jeżeli całość utrzymanym złudzeniem tak zainteresowała publiczność, że zapomniawszy, iż jest w teatrze, mniemała się być świadkiem wesołego lub zajmującego wydarzenia albo wzruszającej, pełnej wrażeń katastrofy, na pochwałę mówią, że było z prawdą przedstawione. Prawda sceniczna – twierdził dalej Jasiński – zależy na wzbudzeniu iluzji i utrzymaniu podniesionej do końca. Iluzję stanowi gra artystów, której pomagają stosowne ubiory, sprzęty, dekoracje, czyli tak zwana wystawa”<sup>214</sup>.

Należy wyraźnie podkreślić, że iluzję sceniczną w teatrze XIX wieku tworzyła przede wszystkim gra aktorów, a wystawa pełniła jedynie funkcję pomocniczą. W komedii, zazwyczaj współczesnej, opartej przede wszystkim na dialogu i sytuacji scenicznej, wystawa odgrywała najmniejszą rolę, co w praktyce oznaczało łatwą i niekosztowną realizację. Tymczasem dramat i tragedia, należące najczęściej do historycznej lub fantastycznej rzeczywistości, wymagały unaocznienia jej także poprzez wystawę, czyli były znacznie bardziej wymagające w przygotowaniu i bardziej

<sup>211</sup> J. Michalik, *Dzieje teatru w Krakowie w latach 1865–1893. Instytucja artystyczna*, s. 405.

<sup>212</sup> Zob. A. Ryszkiewicz, *Zainteresowania teatralne Wojciecha Gersona*, „Pamiętnik Teatralny” 1952 z. 2/3, s. 274–285.

<sup>213</sup> W. Gerson, *Wystawianie dzieł scenicznych*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1888 nr 241.

<sup>214</sup> J. Jasiński, dz.cyt., s. 216.

kosztowne. Jednak nie w tym stopniu jak opera, a szczególnie balet, gdzie wystawa miała największe znaczenie.

Wszystkie używane na scenie dramatycznej dekoracje powstawały w **malarni** (il. 34), która miała swoją chlubną tradycję zapoczątkowaną w Teatrze Narodowym na placu Krasińskich<sup>215</sup> przez Antoniego Sacchettiego i Józefa Głowackiego. Kiedy w roku 1835 Antonio Sacchetti został naczelnym dekoratorem, razem z Głowackim skupili wokół siebie uczniów – malarzy dekoratorów: Michała Grońskiego, Adama Malinowskiego i Seweryna Uziembłę, tworząc szkołę warszawskiej dekoracji teatralnej. W roku 1868 pracował tutaj jeszcze Sacchetti, który będąc na emeryturze, nie mógł się rozstać z malarnią – odnawiał swoje dawne dekoracje oraz przygotowywał swą ostatnią nową, do opery Stanisława Moniuszki *Paria* (premiera 11 grudnia 1869 roku). W tym czasie (1866–1871) naczelnym dekoratorem był **Fryderyk Pape**, który nie mógł się równać z wielkim Sacchettim. Według Chomińskiego, jego dekoracje odznaczały się brzydkim kolorytem i brakowało im perspektywy<sup>216</sup>.

Rok 1872 przyniósł w działalności malarni znaczącą zmianę. Z praktyki w wie-deńskich teatrach powrócił najzdolniejszy uczeń **Adam Malinowski**, który objął funkcję naczelnego dekoratora. Razem z **Michałem Grońskim** tworzyli dekoracje przez cały okres prezesury Muchanowa.

„[Malinowski] był na pewno dobrym malarzem perspektywistą; na pewno dobrym realistą, nie szczędzącym swym dekoracjom najrozmaitszych szczegółów, o których widzowie mówili z zachwytem: »jak prawdziwe« lub »jak żywe«”

– stwierdziła Barbara Król-Kaczorowska<sup>217</sup>. Podstawą działalności malarni było przygotowywanie dekoracji baletów i oper (głównie dla zespołu włoskiego). W omawianym okresie powstały tutaj powszechnie wychwalane dekoracje, m.in. do baletów *Flick i Flock*, *Meluzyna*, *Pan Twardowski*, *Bogini Walhalli* czy *Jotta*.

W wypowiedzi Chęcińskiego o umiejętnościach reżyserskich przy tworzeniu scenariusza padło sformułowanie – „dobrać dekoracje”<sup>218</sup>, które stanowi klucz do zrozumienia zasad funkcji wystawy przedstawień dramatycznych.

Scenę zabudowywano w tradycyjny sposób, posługując się malowanymi pro-spektami, kulisami, systemem paludamentów, zastawek i praktykabli. Wiadomo, że przynajmniej do połowy lat osiemdziesiątych nie znano „zamkniętych pokoi”, budując przestrzeń pokoju malowanym prospektem, ściany boczne zastawiając ku-lisami malowanymi w podobnej tonacji, całość zamykając podwieszonym sufitem. Korzystano z tzw. dekoracji typowych, wykonanych przez malarzy, które służyły do

<sup>215</sup> Zob. E. Szwankowski, *Dekoracje i dekoratorzy na scenie narodowej [w:] 200 lat Teatru Narodowego. Cz. I lata 1795–1924*, red. E. Szwankowski, K. Wierzbicka, Warszawa 1965, s. 91–104, oraz M. Nowak, *Warszawska malarnia teatralna (1835–1901) [w:] Warszawa teatralna*, red. L. Kuchcińska, Warszawa 1990, s. 52–65.

<sup>216</sup> Za: B. Król-Kaczorowska, *Teatr dawnej Polski. Budynki, dekoracje, kostiumy*, Warszawa 1971, s. 164.

<sup>217</sup> Tamże, s. 165.

<sup>218</sup> Zob. przyp. 387.



Il. 34. Malarnia

źródło: „Tygodnik Ilustrowany” 1875 nr 407

wielu przedstawień, m.in. wykonane przez Adama Malinowskiego: „salon rokoko- wy”, „salon w stylu empire”, „biała sala”.

Przygotowując wystawę komedii, reżyser musiał wybrać jedną z typowych dekoracji, np. do *Pana Geldhaba* – „pokój bogaty”, a do *Piętro wyżej* – „pokój czerwony”, a następnie do niej dobierał meble oraz wszystkie używane w sztuce rekwizyty. Wydaje się, że efekty świetlne nie odgrywały żadnej roli. Dekoracja komedii – najczęściej – nie zmieniała się przez wszystkie akty.

Przygotowanie wystawy dramatu lub tragedii było znacznie bardziej skomplikowane. Dlaczego? Kilkuaktowa tragedia składała się najczęściej z kilkunastu obrazów, np. w wypadku scenariusza *Hamleta* dwanaście obrazów tworzyło pięć aktów i do każdego obrazu reżyser musiał zaplanować dekoracje, uwzględniając różne miejsca akcji. Dekoracje oraz sprzęty dobierano z bogatych magazynów teatru, z gotowych elementów wykorzystywanych podczas przedstawień oper, np. w scenariuszu *Hamleta* reżyser zapisał w obrazie 9 (Pokój Królowej) – „krzesło poręczowe z *Żydówki*<sup>219</sup>”, a w obrazie 10 (Sala przyległa do pokoju Królowej) – „kolumna-

<sup>219</sup> Opera J.F. Halévy’ego, przygotowywana na scenie Teatru Wielkiego przez artystów włoskiej opery w sezonie 1870/1871, premiera odbyła się 1 III 1871 roku.

da z *Makbeta*<sup>220</sup>. Z racji wskazania przez Gersona funkcji wystawy scenicznej, nie praktykowano sporządzania w całości nowych dekoracji do przedstawień dramatycznych (w przeciwieństwie do przedstawień baletowych, których przygotowanie wiązało się zawsze z wykonaniem całkowicie nowej wystawy). Częstość zwyczajem było wykonywanie nowej dekoracji tylko do jednego aktu, wówczas takie wydarzenie było szeroko komentowane w prasie i stanowiło dodatkową atrakcję przedstawienia anonsowaną na afiszu teatralnym. Należy jednak podkreślić, że od połowy lat siedemdziesiątych można zauważyć przykładanie większej wagi do dekoracji teatralnych. Najlepszym tego przykładem była inicjatywa wysłania reżysera Chęcińskiego i dekoratora Malinowskiego do Norymbergii w roku 1874 w celu przygotowania dekoracji do *Wita Stwosza* Rapackiego. Rok wcześniej podobną wycieczkę w okolice Krakowa odbył Malinowski wraz z dyrektorem baletu Wergiliuszem Calorim, reżyserem Hipolitem Meunierem i naczelnym maszynistą Wilhelmem Siewertem, którzy obmyślali dekorację do baletu *Pan Twardowski*<sup>221</sup>.

Przygotowanie **kostiumów** teatralnych w wypadku współczesnych komedii należało do najmniej czasochłonnnych, aktorzy nosili współczesne stroje. Sporządzenie kostiumu należało do obowiązku aktora i wynikało z charakteru opracowywanych ról. Znacznie więcej kłopotu sprawiały kostiumy historyczne, które były projektowane, a następnie szyte w kostiumerni.

Podobnie jak w wypadku wystawy, z kostiumierni i malarni wychodziły znakomite dekoracje oraz stroje budzące podziw w kosztownych przedstawieniach baletowych. W przedstawieniach dramatycznych podstawowa trudność wiązała się z odpowiednią organizacją pracy i umiejętnością „wciśnięcia” pomiędzy pracujących krawców i malarzy, szykujących inscenizacje baletów oraz oper.

„Dekoracjami i ubiorami, zajmuję się już, a muszę wygotować zapotrzebowania i plany wcześniej, aby obok opery włoskiej i baletu, korzystać z każdej chwili wolnej krawców i malarzy. Zdaje się jednak, że dekoracji nowych nie będzie potrzeba, chyba jakichś niewielkich akcesoriów do dekoracji dawniejszych”<sup>222</sup>

– pisał reżyser do prezesa Muchanowa.

Na początku sezonu 1868/1869, kiedy do repertuaru wprowadzono pierwsze od lat tragedie (*Paria* i *Zbójcy*), wiele miejsca w prasie warszawskiej poświęcono problemowi odpowiedniego ukostumowania. Pisano o zasadzie wierności historycznej

<sup>220</sup> Opera G. Verdiego, wystawiona na scenie Teatru Wielkiego 29 X 1865 roku. Dekoracje wykonali J. Głowacki i M. Groński według projektu A. Sacchetti.

<sup>221</sup> „Mówiono nam, że Dyrekcja Teatrów, pragnąc wystawić dramat pana Rapackiego *Wit Stwosz* ze starannością godną tego pięknego dzieła, zamierza wysłać do Norymbergii (w którym to mieście dzieje się rzecz pomnianego dramatu) p. Chęcińskiego reżysera wraz z p. Malinowskim dekoratorem warszawskich teatrów, a to w celu obznajmienia ich z miejscowością i otrzymania dekoracji zdjętych z natury. Pochwalamy myśl Dyrekcji, która już przed niedawnym czasem zastosowała ją przy wystawieniu *Twardowskiego*, wysyłając w okolice Krakowskie baletmistrza, dekoratora i głównego maszynistę. Stosując dzisiaj tę myśl wobec swojskiego dramatu, dyrekcja daje dowód, że zarówno ją interesują losy Melpomeny, jak Terpsychory” („Kurier Warszawski” 1874 nr 231). Zob. także: J. Pudełek, *Warszawski balet w latach 1867–1915*, Kraków 1981, s. 22.

<sup>222</sup> Aneks pkt X. *List Jana Chęcińskiego do prezesa Muchanowa*, s. 313.

dekoracji i kostiumów panującej na scenach europejskich, podkreślając, że pracują tam doradcy kostiumerów oraz malarze dostarczający odpowiednie wzory.

„U nas przy szczupłych stosunkowo obecnie funduszach teatralnych trudno byłoby zapewnić sobie takie współdziałanie w sztukach, zwłaszcza poważnej treści, ale brak ten zastępuje dobra wola malarzy naszych, którzy niosą bezinteresownie przysługę teatrowi (...)”<sup>223</sup>.

„Tygodnik Ilustrowany” dostarcza więcej informacji na temat pomocy warszawskich malarzy. Myślę, że relację warto przytoczyć w dłuższym fragmencie.

„Przy wprowadzeniu na scenę tragedii Schillera, którą chciano o ile możliwości jak najdokładniej przedstawić, nastroczały się niektóre trudności. Głównie rzecz szła o kostiumy. Schiller bowiem, jak wiadomo, oznacza za epokę swojego dramatu II poł. XVIII w., a pomimo tego w Niemczech używają przy przedstawieniu kostiumów daleko wcześniejszych. Telegrafowano więc do Berlina i Wiednia, i okazało się, że ażeby być w zgodzie ze zwyczajem na tamtejszych scenach przyjętym, należy kostiumy postaci w *Zbójcach* występujących cofnąć aż do epoki Wallensteina (...).

Tutaj może stosowna jest pora oddać sprawiedliwość bezinteresownej usłudze artystów tujejszych, którzy niejednokrotnie, w razie zażądania reżyserii, dostarczali wzorów potrzebnych do kostiumów w różnych dramatach użytych. Tym razem pan **Aleksander Lesser**, wybornie obznajomiony z historycznymi niemieckimi kostiumami, przyjął na siebie obowiązek dostarczenia wzorów, a nie pierwszy to już raz utalentowany ten artysta i uczony archeolog wsparł skutecznie usiłowania sceny naszej. Toż samo można powiedzieć i o panach **Juliuszu Kossaku** oraz **Wojciechu Gersonie**. Pierwszy dostarczył kostiumów do *Parii*, a nawiasem mówiąc rzecz była nie łatwa, wzory bowiem użyte z teatru francuskiego, z epoki, w której sztukę Delavigne’a w Paryżu przedstawiono, były czysto fantazyjne i po prawdzie w kostiumach tam użytych trudno było dopatrzeć się cech ubiorów indyjskich z XVI w. Pan Kossak starał się pogodzić rzeczywistość historyczną z wymaganiami scenicznymi, i udało mu się to wybornie, a wykonane przez niego farbami wodnymi postacie do sztuki wchodzące mogłyby śmiało posłużyć do przyozdobienia niejednego albumu wyborowego. Toż samo można powiedzieć o wzorach pana Gersona do innego znowu dramatu historycznego dostarczonych. Prace tego rodzaju, na ścisłych badaniach historycznych oparte, nie małą są pomocą i dla reżyserii, i dla samych artystów. Bo zdolny malarz nie tylko już sam ubiór, ale i typ fizjognomii odtwarza, ułatwiając przez to charakteryzowanie się aktorowi”<sup>224</sup>.

Należy podkreślić, że największym problemem było ukostiumowanie statystów w przedstawieniach poważnego repertuaru. Kostiumy te były zawsze dobierane z przedstawień baletowych i operowych.

O zmianach **oświetlenia** na scenie warszawskiej wiemy bardzo niewiele. Wydaje się, że we współczesnych komediach salonowych nie odgrywały znaczącej roli. W Teatrze Wielkim efekty świetlne miały olbrzymią rolę przede wszystkim w przedstawieniach baletowych. W balecie *Meluzyna* zastosowano nawet światło elektryczne. Możemy jedynie przypuszczać, że inscenizacje dramatów i tragedii wymagały dodatkowo od reżysera uzgodnień z głównym mechanikiem teatralnym, np. Chęciński – autor scenariusza *Hamleta* – zanotował: w obrazie 1 (Taras zamko-

<sup>223</sup> „Kurier Warszawski” 1868 nr 188.

<sup>224</sup> „Tygodnik Ilustrowany” 1868 nr 41.

wy): „Na scenie jutrzeńka, blask różowy”, a w obrazie 4 (Skaliste miejsce): „Światło rzucić na [Ducha]”.

W scenariuszu do *Hamleta* reżyser zapisał informacje o muzyce i efektach akustycznych. „Odgłos trąb” oraz „muzyka” poprzedzały podniesienie kurtyny oraz wejścia orszaków królewskich, „muzyka” rozbrzmiewała także przed pojedynkiem<sup>225</sup>. Z efektów akustycznych zanotowano: „w oddaleniu zegar bije dwunastą”<sup>226</sup> oraz „salwa armatnia za sceną”<sup>227</sup>. Przygotowywanie dramatu lub tragedii wiązało się zawsze z zamówieniem kompozycji muzycznej. Do pierwszych przedstawień poważnego repertuaru muzykę komponował **Stanisław Moniuszko** (do *Parii* J.F. Delavigne’a, *Zbójców* F. Schillera, *Romea i Julii* oraz *Hamleta* W. Szekspira, *Fedry* G. Conrada oraz *Hansa Mathisa* A. Erckmanna).

Po śmierci Moniuszki w roku 1872, muzykę komponowali m.in. **Adam Münchheimer** (współautor muzyki do *Fausta* J.W. Goethego), **Ludwik Grossman** (napisał muzykę do obrazka dramatycznego Z. Mellerowej *W Alpach*), **Michał Hertz** (skomponował muzykę do *Sabinek* P. Heysego), **Władysław Żeleński** (do *Wita Stwosza*) i **Kazimierz Hoffman** (do *Pro honore domus*, oba dramaty autorstwa W. Rapackiego). Dodatkowo w wystawianiu tragedii brały udział chóry, dla których komponowano osobne pieśni (np. w *Parii* i *Zbójcach*).

Muzyka towarzyszyła także komediom oraz komedio-operom lub komediom ze śpiewkami. Warto wspomnieć, że kompozytorem małych form muzycznych był **Jan Tatarkiewicz** (napisał muzykę do popularnych jednoaktówek *Grzeszki babuni* H. Remy’ego oraz *Mąż pieszczony* Th. Barrière’a).

## UKŁAD SCENICZNY DRAMATU I KOMEDII

Praca nad układem scenicznym komedii, gdzie najważniejsze jest tempo gry, polegała na precyzyjnym ustaleniu wejść i wyjść. W czasie aktu nie było zmian dekoracji lub odbywały się w przerwach między aktami. (Scenariusz komedii składał się z zapisu „ostatnich słów” postaci oraz wskazówek kierunków ruchu scenicznego). Trudności wyćwiczenia *mise en scène* komedii dobrze uświadamia rola lokaja, która była ich nieodłącznym składnikiem. Władysław Krogulski wspominał, że do dwuaktowej komedii *Przebudzenie Iwa* J. Bayarda lokaj wchodził 27 razy w jednym akcie (!), „a może tyleż i w drugim” – „to nie są żarty, jak się trzeba pilnować, aby toku sztuki nie nadwyrężyć”<sup>228</sup> – dodawał.

Przygotowując układ sceniczny dramatu lub tragedii, należało ustalić kierunki ruchu scenicznego do wszystkich scen, a także opracować zmiany między nimi. *Mise en scène* sztuki dziejącej się w innej epoce historycznej albo w świecie nadprzyrodzonym musiał uwzględniać stosowne zwyczaje (np. obrzędy, pojedynki,

<sup>225</sup> Zob. J. Szczublewski, *Warszawski scenariusz „Hamleta”*, obraz 2 (Sala poselska), obraz 5 (Sala na zamku) i obraz 12 (Sala tronowa).

<sup>226</sup> Tamże, obraz 1 (Taras zamkowy).

<sup>227</sup> Tamże, obraz 12 (Sala tronowa).

<sup>228</sup> W. Krogulski, *Z notatek starego aktora*, rkps IS PAN, teczka 72, s. 59.

bale)<sup>229</sup>, efekty specjalne (np. pojawianie się postaci nadprzyrodzonych)<sup>230</sup> oraz sceny zbiorowe. Nieodłącznym składnikiem *dramatis personae* dramatów lub tragedii są anonimowe grupy postaci, np. Lud, Dworzenie, Damy, Panowie itp., które reżyser – postępując zgodnie z intencją autora – musiał włączyć do scenariusza. Przykładowo, w *Hamlecie* składającym się z dwunastu obrazów, sześć posiadało sceny zbiorowe, w których uczestniczyło kilkadziesiąt osób!<sup>231</sup> Praca nad **scenami zbiorowymi** należała do największych wyzwań reżysera.

Statystami w scenach zbiorowych byli etatowi chórzyci i chórzystki opery. Była to grupa licząca około sześćdziesiąt osób, często wiele lat pracujących na scenie warszawskiej (w roku 1870 25 osób pracowało tu dłużej niż 10 lat). O pracy z warszawskimi statystami przetrwało świadectwo, które zamyka się w jednym wymownym zdaniu – „z tym chórem zawsze bieda”! Słowa te wypowiada Sylwina, bohaterka komedii *Krytycy* autorstwa Chęcińskiego, w której stworzył postać reżysera o znaczącym nazwisku – Migrena. W jednej ze scen uwiecznił go podczas próby, zatrzymując na zawsze charakterystyczny obraz współpracy reżysera z chórzystami teatru warszawskiego. Akcja toczy się w pomieszczeniu obok sceny:

*„Dookoła ścian kanapy, ławki, krzesła, w rogu z lewej, lustro stojące.*

CHÓRZYŚCI (potem) MIGRENA (potem) SYLWINA

*(jeden z Chórzystów przegląda się w lustrze, paląc papierosa. Dwaj rozmawiają z Chórzystką, która siedząc na kanapie, robi jakąś robótkę. Inni dwaj przechadzają się (...) z dwiema Chórzystkami)*

MIGRENA (za sceną)

Wieśniacy i wieśniaczki chór wchodzi w tej chwili.

Baczność! Masz tobie, znów się porozłazili!

<sup>229</sup> Chęciński w liście – polemice na łamach „Kuriera Warszawskiego” nie mógł zrozumieć, dlaczego krytycy nie zwrócili uwagi, „czy rytuał ślubny Idamora z Nealą dobrze był przedstawiony na scenie, czy obrządek połączenia córki z Arcy-Braminem, młodzieńcem z kasty wojowniczej ograniczał się na czarze wody Gangesu kolejno przy nich spełnione; bo zapewne wiadomo sprawozdawcy, jak liczne i jak rozmaicie zastosowane formy ślubnego obrzędu u Indjan? Dlaczego nie uczynił zarzutu formie wznoszonego przez kapłanów ołtarza, a nie objaśnił nas, czy taki czy inny być powinien, czy na nim płonąć ma ogień, czy stać posąg Poleira?” („Kurier Warszawski” 1868 nr 243).

<sup>230</sup> Zob. J. Szczublewski, *Warszawski scenariusz „Hamleta”*, np. scena ukazania się Ducha w obrazie 9 (Pokój Królowej).

<sup>231</sup> W obrazie 2 (Sala poselska): orszak tworzyło 4 Paziów, 12 Dam, 12 Panów, 12 Rycerzy, 12 Strażników – łącznie 52 osoby;

obraz 5 (Sala na zamku): wejście Króla z orszakiem o podobnym składzie;

obraz 7 (Teatr): „wkraczają i ustawiają się po lewej stronie” 4 Paziowie, 6 Dam, 6 Panów oraz 6 Rycerzy, następnie „wkraczają, kierując się na prawą stronę sceny”, 4 Paziowie, Król z Królową, Ofelia z Poloniuszem, Rosenkrantz z Gildenstern, 6 Dam, 6 Panów, 6 Rycerzy – łącznie 50 osób;

obraz 10 (Sala przyległa do pokoju Królowej): „wejście Hamleta pod strażą” (4 ze Straży i 4 Dworzan), „wrzawa za sceną, okrzyki Niech żyje, wpada Laertes, za nim Lud, tłum w głębi z lewej”;

obraz 11 (Cmentarz): orszak pogrzebowy tworzyło 4 Księży, 4 Heroldów od trumny, 8 Paziów, 12 Dam, 12 Rycerzy, 12 Dworzan – razem 56 osób;

obraz 12 (Sala tronowa): „Paziowie ustawiają nalewki i czasie”, „za sceną wszyscy krzyczą: Niech żyje!”.



I CHÓRZYSTA (*wybiegając z krzesła*)

Chodźmy, reżyser wrzeszczy!

II CHÓRZYSTA

Niech wrzeszczy na zdrowie,

Jeszcze czas.

MIGRENA (*za sceną*)

Chór na scenę! Chór!

(*wbiega z dzwonkiem i kajetem w rękę*)

Panie! Panowie!

Prędko!

(*Chórzyści z wolna wychodzą na prawo w I plan*)

SYLWINA (*za sceną*)

Państwo! Na scenę, pan reżyser szuka!

(*wbiega z prawej z krzesła i spostrzega Migrenę*)

Ach! Znów próba przerwana, a dziś wieczór sztuka!

(*ciszej, wskazując na wychodzących na prawo Chórzystów*)

Z tym chórem zawsze bieda!<sup>232</sup>.

Warto jeszcze zapytać o miejsce prób oraz przedstawień dwóch głównych gatunków.

„Próby z komedii, tak czytane, jak informacyjne i generalna, odbywają się na scenie Teatru Rozmaitości; w porze letniej tylko bywają one w Teatrze Wielkim lub w Teatrze Letnim. Próby z tragedii i dramatów rozpoczynają się w Teatrze Rozmaitości, a następnie, gdy sztuka już nie-  
źle idzie, przenoszą się na scenę wielką lub letnią, to jest na miejsce, gdzie próbowana sztuka  
ma być przedstawioną”<sup>233</sup>.

Okazuje się więc, że przez większą część roku próby komedii odbywały się w przestrzeni Teatru Rozmaitości, a więc dokładnie w miejscu ich prezentacji.

W zupełnie innej sytuacji były sztuki z wielkiego repertuaru.

„Najwięcej kłopotu miał reżyser z wielkim dramatem (...) – wspominał długoletni obserwator zakulisowego życia teatru. Scena Teatru Rozmaitości była za mała, nie nadawała się do sztuk z klasycznego repertuaru. Natomiast scena Teatru Wielkiego, jedyna, na której można było grać wielki repertuar, była niedostępna, ponieważ na niej odbywały się jeśli nie próby opery, to próby orkiestry lub baletu”<sup>234</sup>.

Próby tragedii i dramatów rozpoczynały się w innej przestrzeni scenicznej i prawdopodobnie pod sam koniec prób, być może tylko na samą próbę generalną, były przenoszone w miejsce premiery. Było to tym bardziej niedogodne, że poważny repertuar wymagał wypróbowania znacznie trudniejszego układu scenicznego oraz przede wszystkim scen zbiorowych, których nie można było przeciwzyć na

<sup>232</sup> J. Chęciński, *Krytycy*, Akt IV, Sc.1, Warszawa 1875, s. 170–171.

<sup>233</sup> F. Fryze, I. Chodorowicz, dz.cyt., s. 331.

<sup>234</sup> P. Owerłło, *Z tamtej strony rampy*, Kraków 1957, s. 280.

małej scenie Rozmaitości. Realizacja sceniczna komedii była więc nieporównywalnie lepsza niż tragedii i dramatów.

Wieloetapowy proces pracy pod kierunkiem reżysera stanowił tradycję sceny warszawskiej. Metoda nie była więc uzależniona od wyborów personalnych, zmieniających się prezesów, dyrektorów, reżyserów czy aktorów, lecz do niej musieli się dostosować i zgodnie z nią pracować nowi członkowie zespołu przybywający z innych teatrów.

Warto podkreślić, że zasady pracy uznawano w omawianym dwunastoleciu za wartość tego teatru, odróżniającą go od pozostałych scen polskich<sup>235</sup>. Od połowy lat siedemdziesiątych, tzn. od śmierci Chęcińskiego i wielu aktorów użytecznych, można zaobserwować powolne odchodzenie od dawnej metody, która w następnej dekadzie stała się już tylko nostalgicznym wspomnieniem<sup>236</sup>.

Ogłaszana w prasie próba generalna, kończąca czasochłonny etap pracy nad przedstawieniem, zwiastowała warszawskiej publiczności bliskość nadchodzącej premiery, długo wyczekiwanego – **wieczoru teatralnego**.

<sup>235</sup> Ciekawego porównania zasad pracy obowiązujących na scenie warszawskiej ze sceną teatrzyku ogródkowego dokonał Władysław Bogusławski w tekście *Ogród i ogródek* („Kurier Warszawski” 1876 nr 197).

<sup>236</sup> Już w roku 1884 Edward Lubowski pisał: „Takiego braku kierownictwa, jaki dostrzegamy obecnie, nie zdarzyło nam się dotąd jeszcze nigdy widzieć na scenie warszawskiej. Owo wirtuozostwo w szczegółach, z którego tak słynęli artyści warszawscy, stało się już mitem, a zastąpiło je traktowanie z gruba, dorywcze, bez żadnego planu, bez oglądania się na główną treść sztuki”. „Niechajże kto przypatrzy się przygotowaniom sztuki na warszawskiej scenie. Na próbę czytana przychodzi zaledwie kilku, których role przepisane są z błędami nieprawdopodobnymi, muszą być odsylabizowane. Na pierwszych próbach rzadko jeszcze bywają w komplecie, role recytują z kajetów często jeszcze do siódmej próby – i jakże tu mówić o c a ł o ś c i, o tym iżby części łączyły się harmonijnie ze sobą”. „Co gorsza, z wyjątkiem starej gwardii artystów, inni po wypowiedzeniu swej roli odchodzą na gawędkę, nie troszcząc się bynajmniej o to, co inni mówią, o bieg sztuki” [podkr. E.L.] („Tygodnik Ilustrowany” z 18 X) [za:] J. Szczublewski, *Teatr Warszawski 1833–1893*, Warszawa 1993, s. 266.

„Aksjomat zaś jego [Chęcińskiego] – wspominał Lubowski w 1896 roku – że *całość* sztuki powinien znać nawet grający lokaja, przychodziła mi często później na myśl, gdy się nieraz przekonał, że artyści grający nawet ważniejsze role, całości sztuki nie znali wcale i nawet jej nie byli ciekawi” (E. Lubowski, *Ze wspomnień teatralnych*, „Tygodnik Ilustrowany” 1896 nr 7).

Część trzecia

**„WIECZÓR TEATRALNY”**



## Rozdział 7

### Początek. Warszawski obyczaj teatralny cz. 1.

W Warszawie, gdzie życie publiczne miasta toczyło się przede wszystkim wokół najważniejszej wówczas rozrywki – teatru, część mieszkańców od stulecia przywykła oglądać wieczorne przedstawienia. Okazuje się, że nie tylko życie teatralne miało tutaj ściśle ustalony i przestrzegany rytm, ale sam wieczór teatralny posiadał wypracowany od lat i starannie przestrzegany rytuał. Próbując zrozumieć sztukę tamtego teatru, nie sposób nie poznać swoistego obyczaju „początku”, który współtworzył atmosferę wieczoru. Wydarzenia składające się na ów obyczaj były nie mniej ważne jak sama wizyta w teatrze i posiadały swoją kolejność, własne tempo oraz... emocje<sup>1</sup>.

Dzięki informacjom w codziennej prasie publiczność warszawska mogła śledzić losy sztuki od decyzji o jej wyborze – poznać obsadę, dowiadywać się o kolejnych rodzajach prób, chorobach aktorów i spowodowanych nimi opóźnieniach, postępie prac nad kostiumami i dekoracjami – aż do długo oczekiwanej zapowiedzi pierwszego przedstawienia. Jednak bezpośrednim zwiastunem premiery – dowodem z sakramentalnym *dziś* – był zawsze **afisz**.

Warto przypomnieć, że warszawski afisz dzienny ma opisane własne dzieje<sup>2</sup>. Rzecz ciekawa, że to właśnie rok 1868 „przyniósł ogromne zmiany w wyglądzie afisza dziennego, być może największe w całej jego historii”<sup>3</sup> – pisał Zbigniew Raszewski. Przyczyną „ogromnych zmian” był nowy drukarz Jan Cotty, który pod nazwą – Drukarnia Teatrów Warszawskich uzyskał wtedy monopol na druk i sprzedaż nie tylko afiszów teatralnych, lecz także ogłoszeń anonsujących imprezy kulturalne w Warszawie.

---

<sup>1</sup> Atmosferę wieczoru teatralnego znakomicie opisał Czesław Jankowski w reportażu pt. *Wieczór teatralny* podczas jednego z ostatnich przedstawień w gmachu na placu Teatralnym przed wielką przebudową Teatru Wielkiego w latach 1890–1891. Mimo że było to przedstawienie operowe (*Carmen* G. Bizeta) i odbyło się o dekadę później niż omawiane lata – to jednak ze względu na niezmienny obyczaj wieczoru teatralnego oraz przestrzeń gmachu tożsamą z latami prezesury Muchanowa, obserwacje Jankowskiego można uznać za charakterystyczne także dla lat 1870–1880. Zob. „Tygodnik Ilustrowany” 1890 nr 49. Nastrój wieczoru teatralnego w Teatrach Warszawskich opisał również Jerzy Szaniawski. Zob. J. Szaniawski, *W pobliżu teatru*, Kraków 1956, s. 7–51.

<sup>2</sup> Zob. *Warszawski afisz dzienny. Teatr Narodowy i jego kontynuacje (1765–1915)* [w:] Z. Raszewski, *Trudny rebus*, Wrocław 1990, s. 50–100.

<sup>3</sup> Tamże, s. 82.

1873.

# TEATR ROZMAITOŚCI

1873

Dziś we Czwartek, dnia 3 (15) Maja 1873 roku

Pierwszy raz:

## MARCOWY KAWALER.

Krotochwila w 1-ym akcie, napisana przez Józefa Blizińskiego.

Ignacy, właściciel wsi	Pan Żółkowski.
Heliodor, literat	Pan Chęciński.
Joanna Eulalia, guwernantka	Pani Mazurowska.
Grzempielewski, ekonom	Pan Damse.
Pawłowa, gospodyni	Pani Bakatowicz.
Ignacego	

Rzecz na wsi, w domu Ignacego.

## HANS JURGA.

Obrazek dramatyczny w 1-ym akcie, Karola Holteya, przekład z niemieckiego.

Hans Jurga	Pan Rapacki.	Karol, strzelec.	Pan Wolski.
Wron, dzierżawca	Pani Chomiński.	Sierżant	Pan Dobrowski.
Kalgorzata, jego żona	Pani Mazurowska.	1-szy Żołnierz.	Pan Kruszeński.
Anna, ich córka	Panna Popiel.	2-gi Żołnierz.	Pan Krupński.
Wron	Pan Dłużewski.		

Rzecz w małym księstwie niemieckiem, około roku 1770.

## CZUŁA STRUNA.

Medja ze śpiewkami pp. Clairville i Lambert-Thiboust, tłumaczona z francuzkiego, z muzyką ułożoną przez K. Kratzera.

Mimi	Panna Gilska.
Zizina	Pani Oswald.
Tamerlan	Pan Dłużewski.
Califourchon	Pan Szymanowski.

Rzecz w Paryżu.

Przegląd widowiska: 1. Hans Jurga. 2. Marcowy Kawaler. 3. Czula Struna.

Worzy: Panie: Palińska, Rakiewicz. PP. Ostrowski i Swieszewski.

### CENA MIEJSC:

Łoża pierwszego piętra na 4-ry osoby	Rsr. 5 kop. — i na zakt. dob. 20.
Łoża drugiego piętra na 4-ry osoby	" 3 " 50 " 10.
Krzesło w 1-m, 2-m i 3-m rzędzie	" 1 " 20 " 5.
Krzesło w 4-m, 5-m i 6-m rzędzie	" 1 " — " 5.
Krzesło w 7-m, 8-m, 9-m i 10-m rzędzie	" — 75 " 5.
Krzesło w następnych i bocznych rzędach	" — 60 " 5.
Galerja	—kop.30.
Paradyz	—kop.15.

Początek o godzinie 7 i pół.

W drukarni Teatrów Warszawskich przy ulicy Danielewiczowskiej Nr. 496a.

1873.

# МАЛЫЙ ТЕАТРЪ.

№ 6869

Сегодня въ Четвергъ, 3 (15) Мая 1873 года

Въ первый разъ:

## ПОЖИЛОЙ ХОЛОСТЯКЪ.

Шутка въ 1-мъ дѣйствіи, соч. Юсіафа Баизинскаго.

Игнатій, помѣщикъ  
Геліодоръ, литераторъ  
Евдаль, гувернантка  
Граммелескій экономъ  
Ключница

Г. Жолюевскій.  
Г. Хелупинскій.  
Г-жа Мазуровская.  
Г. Долье.  
Г-жа Бакаловичъ.

Дѣйствіе происходитъ въ деревнѣ, въ домѣ Игнатія.

## ГАНСЪ ЮРГА.

Драматическая картина въ 1-мъ дѣйствіи, соч. Карла Гольтея, переводъ съ немѣйскаго.

Гансъ Юрга  
Борисъ, арендаторъ  
Маргарита, его жена  
Анна, ихъ дочь  
Баронъ

Г. Рапсундъ.  
Г. Холмискій.  
Г-жа Мазуровская.  
Г-жа Понель.  
Г. Дутевскій.

Карлъ, егеръ  
Сержантъ  
1-й Солдатъ  
2-й Солдатъ

Г. Вольскій.  
Г. Дюбровскій.  
Г. Крушевскій.  
Г. Крушевскій.

Дѣйствіе происходитъ въ небольшомъ немѣйскомъ княжествѣ около 1770 г.

## ЧУВСТВИТЕЛЬНАЯ СТРУНА.

Комедія въ 3-хъ дѣйствіяхъ соч. ГГ. Клервилъ и Ламберъ-Тибу, переводъ съ французскаго, музыка соч. К. Крапера.

Мими  
Элизна  
Тамерланъ  
Калифорнионъ

Г-жа Гильская.  
Г-жа Освальдъ.  
Г. Дутевскій.  
Г. Шимановскій.

Дѣйствіе происходитъ въ Парижѣ.

Порядокъ спектакля: 1. Гансъ Юрга. 2. Пожилой холостякъ. 3. Чувствительная Струна.

Больны Г-жи: Палинская, Ракевичъ, ГГ. Островскій и Свѣшевскій.

### ЦѢНА МѢСТАМЪ:

Вѣдь-этажъ для 4-хъ особъ	5 руб.	кон. и на боготход. завод.	30.
Ложа 2-го яруса для 4-хъ особъ	3 "	"	20.
Кресло въ 1-мъ, 2-мъ и 3-мъ рядахъ	1 "	"	5.
Кресло въ 4-мъ, 5-мъ и 6-мъ рядахъ	1 "	"	5.
Кресло въ 7-мъ, 8-мъ, 9-мъ и 10-мъ рядахъ	— 75 "	"	5.
Кресло въ послѣднихъ рядахъ и бокѣвое	— 60 "	"	5.
Галерея	— 30 "	"	5.
Ряскъ	— 15 коп.	"	5.

Начало въ 7½ часовъ.

1871.



# WIELKI TEATR.

N<sup>o</sup> 8465

Dziś w Piątek, dnia 1(13) Października 1871 r.

TRAGEDJA Szekspira, w 5-ciu aktach (10-ciu obrazach):

## ROMEO i JULJA.

\*Zapadnięcie zastony z draperją oznaczać będzie zakończenie obrazu i bezwzględnie rozpoczęcie następnego; zapadnięcie zaś kurtyny z architekturą oznaczy koniec aktu.

Eskalus, książę panujący w Weronie	•	•	Pan Boczkowski, rządcy
Parys	•	•	Pan Tłuszczewski, rządcy
Merkucio jego krewni	•	•	Pan Stolpe, rządcy
Montekio	•	•	Pan Adler, rządcy
Kapulet	•	•	Pan Ostrowski, rządcy
Romeo, syn Montekiego	•	•	Pan Iatarkiewicz Jan, rządcy
Benwolio, synowiec Kapuleta	•	•	Pan Szymanowski, rządcy
Pani Kapulet, żona Kapuleta	•	•	Pani Niemcewicz, rządcy
Julja, córka Kapuleta	•	•	Pani Modrzejewska, rządcy
Tybalt, krewny Pani Kapulet	•	•	Pan Waliszewski, rządcy
Laurenty franciszkanie	•	•	Pan Chęciński, rządcy
Jan	•	•	Panna Michalska, rządcy
Marta, matka Julii	•	•	Pan Borowski Paweł, rządcy
Aptekarz	•	•	Pan Kwieciński M., rządcy
Paź Parysa	•	•	Pan Szober, rządcy
Baltazar, służący Romea	•	•	Pan Danieł, rządcy
Piotr	•	•	Pan Tatariewicz S., rządcy
Samson	•	•	Pan Kirszewski, rządcy
Grzegorz	•	•	Pan Krupiński, rządcy
Abraham, służący Montekiego	•	•	
anowie. — Panie. — Mieszczanie. — Maski. — Straż	•	•	


Rzecz w Weronie, — obraz 9-ty w Mantui.

Na urlopie: Pani Rakiewicz.

Chorzy: PP. Grzywiński i Piasecki.

### CENA MIEJSC:

Łoża 1-o piętra № 2-1e i 11-te	Rs. 8 kop.	— i na zakt. dobr. 20	Amfiteatr w następnych rzędach	Rs. 1 k. — i na zakt. dobr. 5
z obu stron z gabinetami			Amfiteatr 2-go piętra	„ — 80 „ „ 5
Łoża pierwszego piętra na 4-ry			Krzesła w pierwszych 4-ch rzędach	„ 1 „ 50 „ „ 5
osoby	6 „	— „ „ 20	„ w 5, 6, 7 i 8-ym rzędzie	„ 1 „ 20 „ „ 5
Łoża parterowa na 4-ry osoby	6 „	— „ „ 20	„ w następnych i bocz. rz.	„ 1 „ 10 „ „ 5
„ drug. piętra na 4-ry osoby	4 „	50	Galerja, miejsce numerowane	„ — 60 „ „ 5
„ galerjowa na 4-ry osoby	2 „	75	Galerja, miejsce nienumerowane	„ — 45 „ „ 5
Amfiteatr 1-go piętra w 1-ych			Paradyż	„ — 22 1/2 „ „ 5
4-ch rzędach	1 „	20		

Początek o godzinie 7-mój i pół. 

W Drukarni Teatrów Warszawskich ulica Danielewiczowska, Nr. 495a



1871.



# БОЛЬШОЙ ТЕАТРЪ.

№ 8465

Сегодня въ Пятницу, 1 (13) Октября 1871 г.

ТРАГЕДІЯ въ 5-ти дѣйствіяхъ (10-ти картинахъ), соч. Шекспира:

## РОМЕО И ЮЛІЯ.

Опущеніе занавѣса съ драперіею будетъ означать конецъ картины и немедленное начало слѣдующей; конецъ же дѣйствія будетъ означенъ опущеніемъ занавѣса съ архитектурными украшеніями.

Эскалюсъ, Веронскій Принцъ	Г. Бочковскій.
Парисъ	Г. Алужевскій.
Меркуціо	Г. Школьниковъ.
Монтеккио	Г. Алмеръ.
Капулетъ	Г. Островскій.
Ромео, сынъ Монтекки	Г. Татаревичъ И.
Беневолюто, племянникъ Монтекки	Г. Шмаповскій.
Г-жа Капулетъ, жена Капулета	Г-жа Неярковская.
Юлія дочь Капулета	Г-жа Мокрицкая.
Тибальтъ, родственникъ Г-жи Капулетъ	Г. Валцковский.
Лаврентій, Францискаане	Г. Хенцинскій.
Иванъ	Г-жа Муравская.
Марко, кормилица Юліи	Г. Боравскій П.
Аптекарь	Г. Ковчинскій М.
Пажъ Париса	Г. Шоберъ.
Бальтазаръ, слуга Ромео	Г. Данзсъ.
Петръ	Г. Татаревичъ С.
Самсонъ, слуга Капулета	Г. Крушевскій.
Григорій	Г. Кручинскій.
Авраамъ, слуга Монтекки	
Кавалеры. — Дамы. — Мѣщане. — Маски. — Стража.	

Дѣйствіе происходитъ въ Веронѣ, 9-ая картина въ Мантуѣ.

Въ отпуску: Г-жа Ракевичъ.

Больны: Г-Г. Грживинскій и Пясецкій.

### ЦѢНА МѢСТАМЪ:

Ложа Валь-отажки № 2-ой и 1-ой	Амфитеатръ 2-го яруса . . .	— руб. 90 коп. и на богоу, зав. 5
Ложа Валь-отажки № 1-ой	Кресло 1-го, 2, 3 и 4-го ра- . . .	— " 50
Ложа Валь-отажки № 4-хъ особъ . . .	Кресло 5-го, 6, 7 и 8-го ра- . . .	— " 20
Ложа Валь-отажки № 4-хъ особъ . . .	Добъ . . .	— " 20
Ложа 2-го яруса для 4 особъ . . .	Кресло въ слѣдующихъ ра- . . .	— " 60
Галерейная ложа для 4 особъ . . .	Галерей, нумерован. мѣсто . . .	— " 45
Амфитеатръ 1-го яруса пер- . . .	Галерей, нумерован. мѣсто . . .	— " 24 1/2
Амфитеатръ 1-го яруса слѣ- . . .	Раск. . . . .	— " 24 1/2

Начало въ 7<sup>1</sup>/<sub>2</sub> часовъ.

Wszystkie afisze zapowiadające przedstawienia w czasie prezesury Muchanowa były drukowane w formacie zbliżonym do prostokąta, o różnych wymiarach (w zależności od ustawienia maszyny), zazwyczaj około 24 cm na mniej więcej 38 cm. Zniknęła charakterystyczna dawniej bordiura, afisz przybrał bardziej ascetyczny charakter – istotna treść, wolna od ozdobników, wyróżniona była jedynie przez wielkość i grubość liter. Duże, pstre i pełne reklam afisze zarezerwowane były dla zespołów prowincjonalnych i cyrku. Afisz warszawski miał „zapraszać, nie kusić!”<sup>4</sup> – twierdził Raszewski. Cotty rozpoczął systematyczny druk afiszy na papierze drzewnym oraz zapoczątkował bardzo istotną zmianę w zapowiedziach premier. Dotychczas drukowano je czerwonymi literami na białym papierze, natomiast od roku 1868 Cotty wprowadził druk czarnymi literami na czerwonym papierze<sup>5</sup> i od-tąd czerwony afisz stał się synonimem nowości w repertuarze<sup>6</sup>.

Od roku 1867 publiczność warszawska musiała się przyzwyczaić, w ramach działań rusefikacyjnych, do afiszy drukowanych – podobnie jak sklepowe szyldy – w dwóch językach: polskim i rosyjskim. Istniały dwa rodzaje afiszy – wieszane na ulicach oraz kupowane przy wejściu do teatru, które spełniały funkcję dzisiejszych programów (il. 35 i 36). Te przeznaczone na ulice były drukowane w dwóch językach obok siebie (druk dwułamowy<sup>7</sup>), natomiast afisze – programy były dwustronne.

Afisze wieszano w specjalnych drewnianych „szafkach”, zamkniętych drucianą kratą (il. 37). Wiadomo, że w roku 1868 Jan Cotty zobowiązał się obsługiwać 60 takich szafek, a w 1869 jeszcze ich przybyło<sup>8</sup>.

Afisze i repertuary tygodniowe<sup>9</sup> można było prenumerować. Koszt półrocznej prenumeraty afiszy wynosił 1 rs, a repertuaru – 50 kopiejek. Aktorzy i aktorki Teatrów Warszawskich płacili za prenumeratę afiszy, ale repertuary dostawali gratis. Prenumerata była przyjmowana w siedzibie drukarni przy ul. Danielewiczowskiej 495a<sup>10</sup>.

Po przeczytaniu afisza, kroki kierowano do **kasy**. Wszystkie teatry posiadały osobne kasy i kasjerów. Kasa była ważnym miejscem dla każdego teatromana, a osoby sprzedające bilety – często przez kilkadziesiąt lat – były popularne wśród wszystkich miłośników teatru. Znając dobrze gmach teatralny, można zlokalizować **kasę Teatru Wielkiego** – mieściła się w sieni głównego podjazdu gmachu po lewej

<sup>4</sup> Tamże, s. 83.

<sup>5</sup> Por. „Kurier Warszawski” 1868 nr 158.

<sup>6</sup> Np. „Reżyseria komedii rozruszała się na dobre i sypie czerwonymi plakatami jak z rogu obfitości” („Kolce” 1873 nr 83).

<sup>7</sup> Przykład dwułamowego afisza *Mazepy* J. Słowackiego, zob. Z. Raszewski, *Krótką historia teatru polskiego*, Warszawa 1990, s. 148.

<sup>8</sup> „Pojawiły się już nowe szafki do afiszów, które współ z dawnymi i jako pomocnice ich pełnić będą służbę informacyjną” („Kurier Warszawski” 1869 nr 36).

<sup>9</sup> Repertuar tygodniowy miał formę spisu tytułów wszystkich sztuk granych na scenach Teatrów Warszawskich w danym tygodniu (bez nazwisk autorów), drukowany był dwustronnie (tekst rosyjski na drugiej stronie) i numerowany. Repertuary tygodniowe wydawano w latach 1868–1900. Zachowały się jedynie nieliczne egzemplarze od 1882 roku. Za: Z. Raszewski, *Trudny rebus...*, s. 86.

<sup>10</sup> Za: S. Goślicki, *Pamiętnik Teatrów Warszawskich za rok 1870. Rok pierwszy*, Warszawa 1871, s. 180.



Il. 37. Drewniana szafka naienne afisze, rys. F. Kostrzewski

źródło: „Tygodnik Ilustrowany” 1870 nr 128

stronie. Tutaj od roku 1834 sprzedawał bilety „jeden z najlepszych kasjerów, jakich (...) teatr posiadał i posiadać będzie”<sup>11</sup>.

„**Antoni Zalewski** znał każdego i każdy go znał. Mógłby on napisać najwyborniejszą kronikę całej Warszawy z trzydziestu ostatnich lat. Pokolenia przychodziły za pokoleniami, a każdy nowo pojawiający się na bruku Warszawy musiał z Antonim Zalewskim zabrać znajomość. Był to niemal jeden ze środków dobrego wychowania w tak zwanym świecie”.

Bliższe poznanie słynnego kasjera wydaje się więc koniecznością.

„Mówiło się: Jestem dobrze z Antkiem Zalewskim i w każdym razie dostanę bilet na pierwsze przedstawienie. I to *pozowało* ludzi. Bo też Antoni Zalewski był osobistością dla wielu niezbędną. Jak był z kim w dobrych stosunkach, a wybrał mu bilet, to wybraniec mógł być pewien, że otrzyma dobre i dogodne sąsiedztwo, że będzie mógł swobodnie rozmawiać, jeżeli tego pragnie, albo też pokazać się w towarzystwie osób *zaszczyt* mu czyniących, jeżeli to ma na sercu. Był on opatrnością zakochanych, zawsze umiał utrafić tak, że przedmiot ubóstwia-

<sup>11</sup> Wszystkie cytaty dotyczące słynnego kasjera Teatru Wielkiego Antoniego Zalewskiego pochodzą ze wspomnienia pośmiertnego pióra prawdopodobnie Władysława Bogusławskiego, zamieszczonego w „Kurjerze Warszawskim” 1875 nr 215. Barwne wspomnienie o A. Zalewskim zapisała także Helena Modrzejewska. Zob. H. Modrzejewska, *Wspomnienia i wrażenia*, Kraków 1957, s. 227–229.

ny znajdował się pod lornetką adoratora. Ileż to małżeństw skojarzyło się z jego łaski, o iluż intrygach miłosnych wiedział on directe i indirecte. (...) Nawet rodzice potrzebujący wydać córki za mąż korzystali dość często z łask ś.p. Antoniego. Umiał on panny na okaz umieszczać w miejscu tak widocznym, że cała uwaga sali była na nie zwrócona”.

Podobno miał opinię najdowcipniejszego człowieka w Warszawie: „Dowcipy jego krążyły po mieście i nieraz ogłaszane były drukiem”. Często wspomniano jego wyczyn urzędnika na widowni Teatru Wielkiego charakterystycznego wzoru z... łysiejących panów:

„...posadził ich w rzędzie środkowym, jednego obok drugiego, tak że rząd jedną linię stanowił. Drugą linię przecinającą tą pierwszą, stanowili łysi siedzący przez wszystkie rzędy pojedynczo, jeden za drugim. Tym sposobem ukształtował się najforemniejszy krzyż łysych, który widziany z łóż, galerii lub paradyżu, dziwne sprawiał wrażenie”.

Kasa teatralna nie była jedynie miejscem, gdzie zamawiało się i odbierało bilety, ale także miejscem spotkań

„...ludzi żadnych nowinek. Siedzieli oni tam godzinami całymi, słuchali plotek miejskich i powtarzali je. Tam zawsze każda nowość najświeższe znajdowała echo. Jeżeli którąś z tych nowinek trzeba było sprawdzić, szło się do kasy. Antoni, który się nie ruszał całymi godzinami z miejsca, wiedział o wszystkim”.

Po śmierci Antoniego Zalewskiego w roku 1875, kasjerem Teatru Wielkiego został – doskonale znany miłośnikom baletu – tancerz, solista w latach 1858–1874, syn słynnej primabaleriny oraz dyrektora baletu, czyli Konstancji i Romana Turczynowiczów – **Konstanty Turczynowicz**, który z powodu choroby musiał przedwcześnie zrezygnować z kariery. Był kasjerem tylko przez trzy lata. Gdy zmarł w roku 1878 jego posadę przejęła żona – **Maria Turczynowicz** z domu Bailly, również tancerka (il. 38). Z zespołem baletu była związana od roku 1870, pobierała również lekcje aktorstwa u Jasińskiego, jednak nie udało jej się otrzymać angażu do zespołu dramatycznego. Na stanowisku kasjerki pracowała przez czterdzieści pięć lat<sup>12</sup>. W kasie Teatru Wielkiego zatrudniony był także Julian Borzysławski, dawniej aktor grający drugorzędne role, a od roku 1858 do 1897 kontroler biletów i zastępca kasjera.

**Kasa Teatru Rozmaitości** do roku 1875 znajdowała się pod filarami prawego skrzydła teatru, następnie przeniesiono ją obok kasy Teatru Wielkiego. Od roku 1867 bilety sprzedawała tutaj **Helena Szpanowska** (il. 39). Na stanowisku kontrolera pracował Stanisław Giżewski. Brak wiadomości o kasjerce<sup>13</sup> rekompensują informacje o kontrolerze, który w roku 1823 rozpoczął karierę aktorską. W 1829 roku został zaangażowany do nowo powstałego Teatru Rozmaitości, gdzie występował – początkowo w rolach amantów, potem w rolach charakterystycznych – aż do

<sup>12</sup> 30 VI 1923 roku obchodziła jubileusz 45-lecia pracy i otrzymała benefis, następnie przeszła na emeryturę.

<sup>13</sup> Oprócz krótkiej notatki [w:] *Album Teatralne*, r. 1: 1897, t. 1–2, Warszawa 1896/1897, s. 74.



Il. 38. Maria Turczynowicz

źródło: „Tygodnik Ilustrowany” 1890 nr 49



Il. 39. Helena Szpanowska

źródło: „Tygodnik Ilustrowany” 1890 nr 49

roku 1860. Następnie przez 13 lat pracował w kasie. Gdy zmarł (w 1873 roku), jego miejsce zajął Adam Maruszewicz, długoletni chórzysta w zespole opery.

Najpopularniejszą ilustracją w książkach o teatrze warszawskim jest rycina przedstawiająca tłoczący się przed kasą teatralną tłum. Jedno z czasopism humorystycznych proponowało nawet, by nazwać kasę Teatru Rozmaitości – „tłocznią”<sup>14</sup>. Nie bez przyczyny. Zdobycie biletów na pierwsze przedstawienie, a w szczególności na benefis lub występy gościnne, było nie lada wyzwaniem. Sam proces zdobywania biletów był osobnym rytuałem, opisywanym – niczym sceny batalistyczne – jako „szturm na kasę”, „walka” lub „oblężenie” (il. 40). Próbując zrozumieć przyczynę tego zachowania, ujawniono, że wynikało ono z nieznanomości wśród publiczności teatralnej „zwyczaju tzw. *queue*”<sup>15</sup>, czyli... kolejki. Przed kasą Teatru Wielkiego (il. 41) istniała co prawda poręcz, która miała porządkować kolejność kupujących, ale i ona w chwilach największego „szturmu” nie spełniała swojego zadania.

Prawdopodobnie walki przy kasie osiągnęły apogeum podczas gościnnych występów Bolesława Ładnowskiego w roku 1879, który prezentował warszawskiej publiczności swoje najslawniejsze szekspirowskie role w *Hamlecie*, *Otellu*, *Romeo i Julii*, *Kupcu weneckim* i *Królu Learze*. Doszło wtedy do ważnej... zmiany obyczajowej, którą proponuję prześledzić.

<sup>14</sup> „Bonifacy: Wiecie co, że ile razy w Rozmaitościach grają nową sztukę, tyle razy trudno się dotłoczyć do kasy.

Pankracy: Ja bym proponował z tego powodu nazwać kasę Teatru Rozmaitości po prostu *tłoczną*” („Mucha” 1878 nr 48).

<sup>15</sup> „Kurier Warszawski” 1879 nr 170.



## II. 40. Przykłady porządku

źródło: „Mucha” 1877 nr 30

Przed przedstawieniem *Otella* (30 lipca) reporter „Kuriera Warszawskiego” zanotował:

„Natłok, jaki wczoraj panował przy kasie, doprowadzał do scen gorszących, prawdziwie, że tak powiemy brutalnych. Warto by, przynajmniej w wypadkach gdy scenę naszą odwiedzają przedniejsi artyści zamiejscowi, a tym samym spodziewać się można jak wczoraj tłumów przy kasie, zaprowadzić zwyczaj przyjęty powszechnie za granicą urządzania tzw. *queue*, przy czym by najusilniej przestrzegano, ażeby publiczność zbliżała się do kasy tylko pojedynczo albo parami. Częstkowa imitacja tego zwyczaju, jaka praktykuje się dotąd u nas, okazała się wręcz niewystarczająca, a powtórzenie się scen wczorajszych na przyszłość byłoby rzeczą zaiste pożałowania godną”<sup>16</sup>.

Propozycja przyjęcia nowego zwyczaju nie przyniosła jednak spodziewanego rezultatu. Wprost przeciwnie. Przed wieczorem z *Romeo i Julią* (1 sierpnia) pisano:

„Sceny, które się powtórzyły dziś rano a conto Romea, silniej jeszcze argumentują rzecz naszą. Widzieliśmy bowiem natłok niepamiętny od dawna w Warszawie. Sześciu policjantów zaledwie zdołało powstrzymać masę tłoczącą się z bezprzykładną gwałtownością. Jeden z żołnierzy policyjnych omdlał i wynieść go musiano. Drugiego omdlałego wywieziono dorożką. A przecież tego wszystkiego uniknąć można, ustawiając się w porządku przybywania w szereg par, jedna za drugą, poczynawszy od okienka nieszczęśliwego kasjera aż na ulicę. Gwałtowni wielbiciele dramatu, zastosowawszy się do pewnej, w całym świecie przyjętej formy, zachowywaliby się o wiele przystojniej”<sup>17</sup>.

<sup>16</sup> „Kurier Warszawski” 1879 nr 170.

<sup>17</sup> „Kurier Warszawski” 1879 nr 171.



Il. 41. Przed kasą Teatru Wielkiego

źródło: „Tygodnik Ilustrowany” 1890 nr 49

Kilka dni później okazało się, że apele prasy uwieńczył sukces! Przed ponownym występem Ładnowskiego w tytułowej roli *Otella* (6 sierpnia):

„Od rana przy kasie panował znów ruch szalony, lecz nieporządków nie było. Uwzględniono naszą propozycję i zaprowadzono coś już przypominającego paryskie *queue*. Dobry ludek oczekiwał na bilety od wczesnego ranka. Pocieszne wrażenie sprawiła pewna jejmość, która przybyła z kompletnym śniadankiem na tę uroczystość. Byli tacy, co wytrwali na miejscu godzin cztery. I mówią, że u nas nie miłują ludziska... Szekspira!”<sup>18</sup>

Stojący (lub walczący) bywalcy teatralni mieli duży wybór **cen biletów**. Naturalnie, każdy teatr posiadał swój odrębny cennik<sup>19</sup>.

Najdroższe bilety oferował **Teatr Wielki**, gdzie ceny wahały się początkowo od **8 rs** za łożę na I piętrze z gabinetem, po **22 ½** kopiejki za bilet na nienumerowany paradyz. Krzesła kosztowały od **1,5 rs** w czterech pierwszych rzędach, po **1 rs** w ostatnich i bocznych. Rozróżnienie na miejsca numerowane i nienumerowane pociągało za sobą dwie konsekwencje. Kupując bilety we wszystkich teatrach, należało doliczyć do ceny każdego miejsca numerowanego 5 kopiejek, a do ceny biletów łożowych – 20 kopiejek „na rzecz Zakładów Dobroczynnych”. Miejsc nienumerowanych ta dopłata nie dotyczyła, ale wymuszała przybycie do teatru dużo wcześniej w celu zajęcia najlepszego stanowiska. Kiedy na początku roku 1876 podniesiono ceny biletów, podwyżka okazała się najdotkliwsza dla kupujących droższe bilety.

<sup>18</sup> „Kurier Warszawski” 1879 nr 175

<sup>19</sup> Zob. Aneks pkt XIII. *Ceny miejsc w Teatrach Warszawskich z roku 1870 i 1880*, s. 323.



Łoże I piętra podróżowały o 2 rs, pozostałe łóża o 1 rs, krzesła – w zależności od rzędu – o 50 kop., 30 kop. i 25 kop., a miejsca na amfiteatrze odpowiednio o 30 i 25 kop.

Podwyżka cen biletów do łóż wiązała się z pewną niedogodnością dla „łożowej” publiczności – nie mogła ona, jak dotychczas, kupować łóża dla dowolnej liczby osób, ponieważ w każdej łóża zostały wydzielone tylko cztery miejsca. Wprowadzono także możliwość kupowania oddzielnych biletów do łóż, tzw. kuponów. Do godziny dwunastej w południe można było kupować łóża w całości, a od godziny drugiej do rozpoczęcia przedstawienia istniała możliwość kupienia całych łóż oraz oddzielnych, pojedynczych kuponów. „Każda łóża służyć ma odtąd tylko dla czterech osób, odpowiednio do takiejże samej liczby wydawanych kuponów, przeto większa liczba osób do łóża nie zostanie wpuszczoną” – informował komunikat Dyrekcji Rządowej Teatrów Warszawskich<sup>20</sup>. Cenę pojedynczego kuponu<sup>21</sup> uzyskiwano, dzieląc cenę całej łóża na cztery części, czyli np. już za 1 rs 25 kopiejek (cena krzesła w ostatnim rzędzie) można było nabyć kupon do łóża kosztującej 5 rs. Ceny miejsc najtańszych, czyli nienumerowanych, pozostały bez zmian. Taka sama cena biletów obowiązywała na balety, opery oraz przedstawienia dramatyczne (całkowity dochód ze sprzedaży wszystkich biletów za każdy wieczór do roku 1876 wynosił 913 rs, a po podwyżce 1070 rs i 45 kop.). Ceny ulegały zmianie podczas występów opery włoskiej, benefisów oraz występów gościnnych, wprowadzano wówczas abonament, ale podwyżka zawsze dotyczyła tylko miejsc numerowanych – najtańsze bilety można było wciąż kupić za 22½ kopiejki. Kiedy na scenie Teatru Wielkiego, najczęściej w sezonie letnim, grano sztukę z małej sceny, wówczas obowiązywały niższe ceny biletów – „po cenach Teatru Rozmaitości”.

Za bilety do **Teatru Rozmaitości** płacono znacznie mniej niż w kasie Teatru Wielkiego. Dochód ze wszystkich sprzedanych biletów w Teatrze Rozmaitości był o **ponad połowę mniejszy** niż w Teatrze Wielkim – do podwyżki wynosił 440 rs i 30 kopiejek, a później 541 rs i 75 kop. Początkowo, najdroższy bilet do łóża I piętra kosztował **5 rubli**, a najtańszy na paradyż **15 kopiejek**. Ceny w krzesłach wahały się od **1,20 rs do 60 kopiejek**. W 1876 ceny – podobnie jak w Teatrze Wielkim – wzrosły, a łóża podzielono na cztery miejsca z możliwością kupowania pojedynczych kuponów. Podwyżka dotknęła znacznie bardziej publiczność Teatru Rozmaitości, ponieważ podniesiono tutaj ceny wszystkich miejsc, w tym także nienumerowanych! Za łóża I piętra płacono od roku 1876 **6 rs**, a za bilet na paradyżu **20 kopiejek** (w ten sposób ceny najtańszych miejsc w obu teatrach zostały zbliżone). Ceny krzeseł wynosiły pomiędzy **1,50 rs, a 75 kopiejek**.

Podwyżka objęła także ceny biletów do **Teatru Letniego**, gdzie wszystkie miejsca były numerowane. Najtańsze bilety na amfiteatrze kosztowały 25 kopiejek (przed podwyżką 20 kopiejek), a najdroższe 1 rs. Ceny łóż i krzeseł były zbliżone do cen w Teatrze Rozmaitości.

**Wieczór teatralny** rozpoczynał się – w zależności od sezonu – o godzinie 19.30 w sezonie zimowym, pół godziny później latem. Najwcześniej przed wejściem do

<sup>20</sup> „Kurier Warszawski” 1876 nr 7.

<sup>21</sup> Zob. Aneks pkt XIII. *Ceny miejsc...*, s. 323.



Teatru Wielkiego czy Rozmaitości gromadziła się publiczność galerii i paradyżu. Posiadających bilety z miejscem nienumerowanym obowiązywała zasada – „kto pierwszy, ten lepszy”. Na pół godziny przed początkiem przedstawienia plac Teatralny wypełniał się nadjeżdżającymi ze wszystkich kierunków dorożkami i powozami oraz pieszą publicznością. Wstąpienie na kawę i coś słodkiego do cukierni Janowskiego pod filarami stanowiło uświęconą latami tradycję. „Zamieszanie, fru – fru sukien, szelesty okryć, wołania na »Stasia«, brzęk szklanek i łyżeczek – jak spadły nagle na salon cukierniany, tak też i nagle milkną”<sup>22</sup> – pisał Czesław Janowski. Z cukierni, wewnętrznym korytarzem, można było przejść do sal teatralnych. Pośpiech nie był wskazany. Zgodnie z typowym warszawskim zwyczajem należało spóźnić się kilka minut...

Opisując przestrzeń sal teatralnych, zwróciłam uwagę na różnice w ich ukształtowaniu – rozmiary sceny i charakter widowni oraz rodzaj repertuaru stwarzały inną atmosferę wieczoru teatralnego. Na czym polegała różnica?

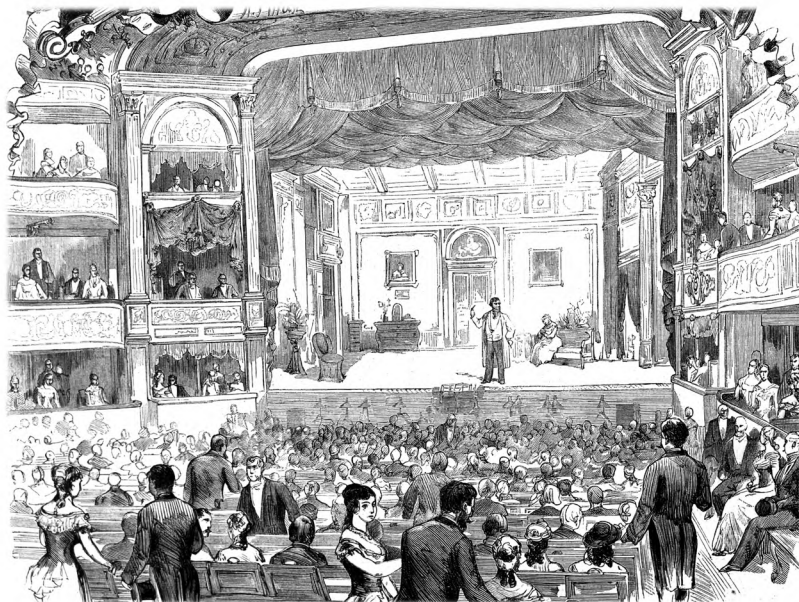
Po wejściu na widownię **Teatru Wielkiego** (il. 42 i 43), oświetloną wiszącym po środku żyrandolem, pierwsze spojrzenie kierowano w stronę dominujących w przestrzeni łóż. Muchanow zajmował łożę I piętra tuż przy scenie (po prawej stronie, jeśli stanie się twarzą do widowni). „Zasłaniał ją od sali raz silnie, drugi raz słabiej zielony parawanik; gdy parawanik zwinięty, dowód, że łoża pusta, gdy rozsunięty, wie sala, że sam Prezes asystuje widowisku”<sup>23</sup>. W pozostałych łóżach I piętra warszawski *high life*, arystokracja i świat finansjery – panowie obowiązkowo we frakach, panie w najmodniejszych sukniach, połyskujących najdroższą biżuterią. Łoże II piętra i amfiteatr przeznaczone były dla „gości przyjezdnych” i „przelotnego towarzystwa”. Dwie najwyższe łoża po obu stronach sceny wypełniały znane wszystkim twarze, w jednej – aktorki dramatu i komedii, a w drugiej – tancerki baletu. Na samej górze, na galerii i wyżej na paradyżu (zwanym także jaskółką, a potocznie „raikiem”) najliczniejsza publiczność: głównie studenci, lokaje, służące, rzemieślnicy, warszawski proletariatus. Na krzesłach – inteligencja, literaci, dziennikarze, przedstawiciele licznych towarzystw warszawskich. W I rzędzie krzeseł siadali najwierniejsi miłośnicy teatru, a w II i III rzędzie również doskonale rozpoznawalni – najsurowsi widzowie, czyli krytycy. Przy ostatnich rzędach krzeseł było specjalne miejsce, tzw. ławeczka –

„Tam spostrzeżesz artystki teatru i artystów, dziennikarzy, literatów, autorów, malarzy, muzyków, tam najożywniejsze [!] toczą się rozmowy, tam pękają rakiety najcięższych dowcipów i najbystrzejszych docinków, tam ploteczki szu... szu... szu... lecą od uszka do uszka, tam się wyrabia zakulisowa krytyka i opinia, stamtąd wysuwają się plany utworów scenicznych (...), anegdotki obiegające następnie miasto... Nie zna tutejszego świata literacko-teatralno-artystycznego, kto nie siedział na »ławeczce«”<sup>24</sup>.

<sup>22</sup> „Tygodnik Ilustrowany” 1890 nr 49.

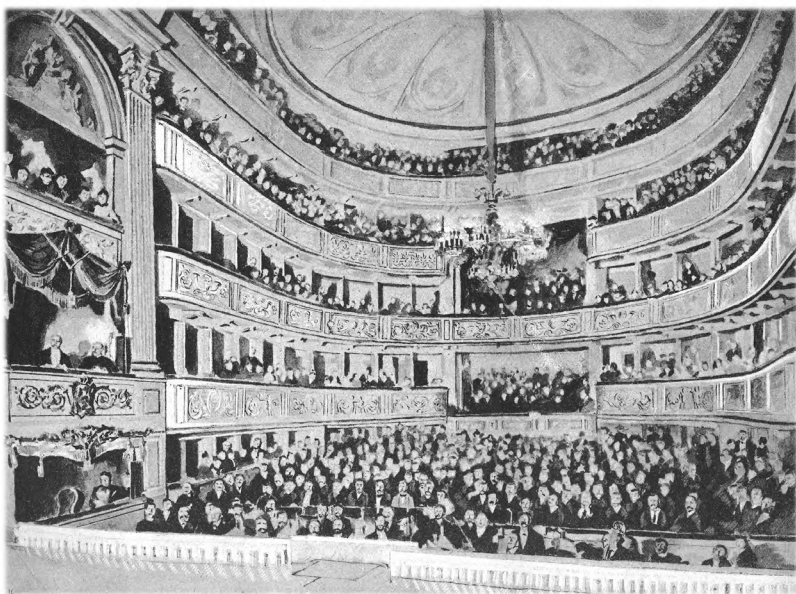
<sup>23</sup> Tamże.

<sup>24</sup> Tamże.



Il. 42. Wieczór w Teatrze Wielkim, rys. K. Pillati

źródło: „Kłosy” 1882 nr 911



Il. 43. Widownia Teatru Wielkiego, fot. Karolego i Puscha

źródło: „Tygodnik Ilustrowany” 1890 nr 49

Kanał orkiestrowy zajmowała pięćdziesięcioosobowa orkiestra<sup>25</sup> pod batutą Adama Münchheimera.

Teatr Wielki był na co dzień sceną baletowo-operową, największą i najbardziej reprezentacyjną salą Warszawy, miejscem uroczystych gali podczas wizyt rosyjskich carów. Dla publiczności przedstawień dramatycznych był przede wszystkim teatrem poważnego repertuaru, wielkich emocji, gdzie słuchano i oglądano tragedie oraz dramaty, a także miejscem uroczystych premier, benefisów, tych jubileuszowych i tych corocznych – Heleny Modrzejewskiej, był również teatrem gościnnych występów wielkich artystów, teatrem – „od święta”.

Dla miłośników sceny dramatycznej najczęstszym miejscem spędzania wieczorów teatralnych było skromne wnętrze **Teatru Rozmaitości** (il. 44). Tutaj odbywało się najwięcej premier polskich i francuskich komedii, to był teatr – „codzienności”.

Najlichniesza publiczność paradyżu i galerii – jak wspomniałam, stanowiąca 55 procent całej widowni – jako pierwsza schodziła się na tzw. raiku. Charakter i atmosferę tego miejsca pomoże przybliżyć dowcipny „List z paradyżu”, podpisany przez *Mieszkańca górnych sfer*:

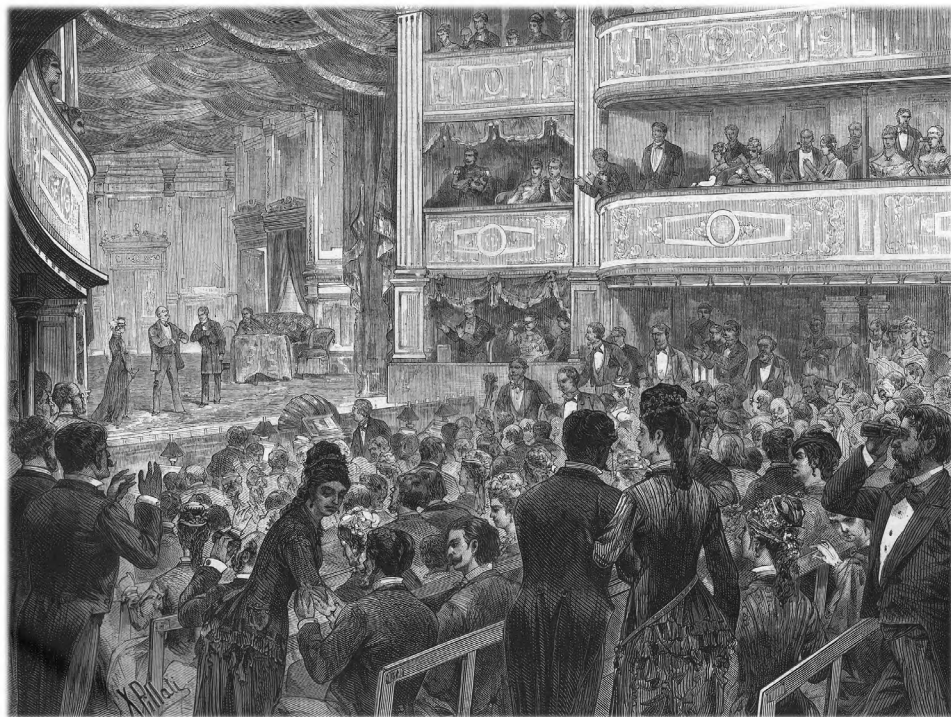
„Paradyż leży w stronie najbardziej posuniętej ku górze, należy do planet nie obracających, od którego światło i ciepło swoje bierze, tj. żyrandola. Wody dostarczają mu »panienki z wodą«, tj. dziewczyny, które noszą dzbanki. Klimat gorący (...). Kraj cały opasały murem, dwa zaś przejścia posiadają naturalne zapory, tj. woźnych teatralnych. Mieszkają na nim ludzie różnych wyznań, cery białej (jeżeli są dobrze umyć), wyjątek stanowią ślusarze, kowale i kominarze, trafiają się także zwierzęta domowe, z których najpospolitszymi osły i nierogacizna (...)”<sup>26</sup>.

Pozostali widzowie wchodzili do wnętrza niewygodnymi schodami i wąskim korytarzem. Pierwsze wrażenie to ciasnota salki oraz – trudna do opisania, ale możliwa do wyobrażenia – kameralna atmosfera. Na widowni znajome twarze starych bywalców Rozmaitości. W parterowej łoży usytuowanej w połowie na samej scenie – dyrektor Foland, powyżej, na II piętrze – łoża aktorska (ulubione miejsce Leontyny Halpertowej oraz Wiktoryny Bakałowiczowej, która spędzała tutaj wszystkie niewypełnione przedstawieniami chwile).

W jedynej reprezentacyjnej kondygnacji łoż I piętra przedstawiciele „wyższego kółka” warszawskiego towarzystwa. Na galerii i paradyżu dominujący tłum głów, z przeważającą większością umundurowanych studentów. Na parterze, w ciasno ustawionych ławkach – klasa średnia, inteligencja, literaci i dziennikarze. W pierwszych rzędach można rozpoznać wielu znanych krytyków – Władysława Bogusławskiego, wysokiego i lekko siwiejącego Józefa Keniga, pisarzy – Bolesława Prusa, Henryka Sienkiewicza – oraz licznych przedstawicieli środowiska artystycznego. Na parterze, za plecami i obok siedzących widzów – publiczność stojąca z biletami po 60 kopiejek. Publiczność parteru wypełniała dosłownie każdy skrawek sali. Panował charakterystyczny ścisk i zaduch. Mężczyźni, jak nakazywał zwyczaj, bez

<sup>25</sup> Podstawowy skład orkiestry symfonicznej, zob. S. Goślicki, *Pamiętnik Teatrów Warszawskich za rok 1870. Rok pierwszy*, Warszawa 1871, s. 18–21.

<sup>26</sup> „Kolce” 1872 nr 8.



Il. 44. Wieczór w Teatrze Rozmaitości, rys. K. Pillati

ź r ó d ł o: „Tygodnik Ilustrowany” 1877 nr 71

kapeluszy – cylindry wcześniej musieli upchnąć pod ławki. Kobiety z najmodniejszymi „ogonami” i z obowiązkowo... nakrytymi głowami, co powodowało pewną niedogodność. „Kurier Warszawski” relacjonował:

„Od pewnego czasu panie robią inwazję do krzeseł (...) chociaż krzesła były dawniej uprzywilejowanym samym mężczyznom schronieniem. Przejścia między rzędami są bardzo wąskie, a panie, jak już siadają, nie lubią ruszać się z miejsca, aby przejść, trzeba dokonywać gimnastycznych wysiłków. Drugi problem – mężczyźni siedzą z odkrytymi głowami, ale panie zachowują nakrycie głów, a dzisiejsze damskie kapelusze, połączone z wysoko podczesanymi fryzurami, tworzą prawdziwe wieże, spoza których ani kawałka sceny dojrzeć nie podobna. Jeżeli wypadkiem dwie panie siedzą przy sobie, to nieborak, któremu poza nimi przyszło znaleźć miejsce, skazany jest na oglądanie przez cały ciąg widowiska, dwóch piramid włosów piętrzących się spod dwóch nie mniej piramidowych kapeluszy”<sup>27</sup>.

<sup>27</sup> „Kurier Warszawski” 1875 nr 45. „Czyżby nadobne towarzyszkich życia naszego, kiedy już im się chce koniecznie uczęszczać do krzeseł, nie zgodziły się na to, ażeby siedzieć tam z odkrytymi włosami, jak np. w łożach. Wszakże umiejętność życia tylko na wzajemnych ustępstwach zależy. Dlaczego łoża mają mieć przywilej, którego się krzesłom odmawia?” – kończył wypowiedź dziennikarz „Kuriera”.



Il. 45. Leopold Lewandowski. Drzeworyt wg fot.  
J. Mieczkowskiego, ryt. E. Nicz

źródło: „Echo Muzyczne Teatralne i Artystyczne”  
1892 nr 448

Kanał orkiestrowy zajmowała bardzo skromna, licząca zaledwie 19(!) muzyków – czyli o ponad połowę mniejsza niż orkiestra opery – orkiestra Teatru Rozmaitości<sup>28</sup> pod batutą **Leopolda Lewandowskiego** (il. 45). Popularny w Warszawie „Lopek” znany był miłośnikom Rozmaitości od roku 1857, kiedy objął kierownictwo orkiestry antraktovej, potem grającej również podczas spektakli. Na tym stanowisku wytrwał do końca życia – niemal czterdzieści lat<sup>29</sup>. W sezonie letnim jego orkiestra umilała poranki spacerowiczom Ogrodu Saskiego. „(...) Wysoki, dobrej tuszy, z dość obfitym brzuszkiem, łysawy brunet, nosił czarne wąsy i dużą hiszpankę”<sup>30</sup>. Był nie tylko dyrygentem, ale przede wszystkim cenionym kompozytorem muzyki rozrywkowej. Pisał głównie muzykę taneczną opartą na motywach tańców ludowych i narodowych, jak np. polki, oberki, polonezy. Wśród 350 kompozycji Lewandowskiego największą popularność przyniosły mu szczególnie modne wtedy w Europie mazury, dzięki którym zyskał opinię sławnego mazurzysty. W Rozmaitościach jego kompozycje stanowiły podstawowy repertuar. Lewandowski lubił nadawać utworom tytuły na cześć Warszawy i jej słynących z urody mieszkank: *Syrena*, *Dolina Szwajcarska*, *La Perle de Varsovie*, *Piękna Warszawianka*, *Buziaczek* czy *Rozmarzona*. Orkiestra umilała czas gromadzącej się publiczności lekką, rozrywkową muzyką z charakterystycznym rytmem mazura lub polki<sup>31</sup>. Najlepszy repertuar zostawiano na antrakty.

<sup>28</sup> W skład orkiestry Teatru Rozmaitości wchodziło: dwoje pierwszych skrzypiec, dwoje drugich skrzypiec, 2 altówki, wiolonczela, kontrabas, 2 flety, 2 karnety, 2 waltornie, 2 trąbki, puzon, werble i tołumbas [za:] S. Gośliński, *Pamiętnik Teatrów Warszawskich...*, s. 23–25.

<sup>29</sup> Za: (A. Dzierzbicka) *Lewandowski Leopold Leon, Polski słownik biograficzny*, t. 17, s. 208. Zob. także Z. Raszewski, *Muzyka antraktowa* [w:] tegoż, *Bilet do teatru*, Kraków 1998, s. 23–24.

<sup>30</sup> Zob. P. Owerłło, *Po tamtej stronie rampy*, Kraków 1957, s. 246.

<sup>31</sup> Zachowane nieliczne egzemplarze nut pozwalają odtworzyć muzykę słuchaną przez publiczność Teatru Rozmaitości. Zob. Wiesław Mazur [w:] *Tańce L. Lewandowskiego grywane przez orkiestrę*

Pewnego dnia na widowni małego teatru znalazł się także Franz Wernick, który tak scharakteryzował uczęszczających tutaj widzów.

„Publiczność tego teatru różni się zasadniczo od spektatorów opery i baletu. Tam spotkać można wielu oficerów, obcokrajowców, strojne panie, towarzystwo kosmopolityczne lub co najmniej mieszane. Teatr dramatyczny uczęszczany jest przez publiczność polską. Studenci i gimnazjaliści, całe rodziny prostego mieszczańskiego stanu – tworzą audytorium, które rade słucha swojej mowy ojczystej wypełniającą budynek. W operze i balecie na każde z moich pytań otrzymywałem od sąsiadów odpowiedź w języku niemieckim, w teatrze dramatycznym potrząśnięcie głowy wskazywało tylko, iż rozmówca mój tej mowy nie rozumie”<sup>32</sup>.

Podczas gdy widzowie zaopatrzeni w obowiązkowe lornetki oczekiwali na rozpoczęcie przedstawienia, za kurtyną odbywały się – również utrwalone praktyką dziesiątków lat – przygotowania. Prawdopodobnie już na godzinę przed podniesieniem kurtyny aktorzy znajdowali się (lub powinni się znajdować!) w garderobach. Z całą pewnością w męskiej garderobie Teatru Rozmaitości był słynący z punktualności Żółkowski, który

„zawsze w garderobie młodych zajmował to samo miejsce, tzw. pod zegarem, pierwsze po prawej stronie od drzwi. Miał też (...) własnego krawca do ubierania, starego Niemca, którego bardzo lubił, z którym zwykle rozmawiał... o polityce podczas wkładania kostiumu”<sup>33</sup>.

Wszyscy aktorzy samodzielnie nakładali charakterystyczne, zapewne najdłużej i najdokładniej robił to Rapacki. Rekwizytor Boczkowski miał obowiązek pokazać reżyserowi wszystkie przygotowane do sztuki rekwizyty<sup>34</sup>. Maszyniści zajmowali przypisane stanowiska przy kurtynie, a iluminatorzy pilnowali lamp olejnych, palących się za kulisami. Surewicz – inspektor porządku, czuwał, czy nikt niepowołany nie kręci się za kulisami, jak to się zdarzyło w wypadku służącej Rakiewiczowej<sup>35</sup>. Wszyscy w teatrze wiedzieli, że jeżeli tylko w sztuce grał Żółkowski „musiał przed każdym aktem sprawdzać stan wszystkich rekwizytów i najszczegółowiej oglądać meble, zamki, drzwi i okna na scenie, bez czego nigdy zasłony podnosić nie pozwalał”<sup>36</sup>. Być może Boczkowski dostawiał brakujące przedmioty, zgodnie z obowiązującym od lat przepisem:

---

w *Teatrze Rozmaitości ułożone na fortepian*, BN, sygn. CZART. 3155.

<sup>32</sup> *Fritza Wernicka opis Warszawy z 1876 r.*, cz. II, oprac. i tłum. I. i J. Kosimowie [w:] *Studia warszawskie*, t. IX, Warszawa 1970, s. 331.

<sup>33</sup> „Kurier Warszawski” 1889 nr 327.

<sup>34</sup> Zob. *Przypisy dotyczące się Reżyserii Teatru Narodowego*, Warszawa 1824 (II, 10e).

<sup>35</sup> Służąca aktorki weszła na scenę w trakcie przedstawienia. W tej sprawie do Rakiewiczowej Dyrektor Teatrów Bogumił Foland skierował oficjalne pismo takiej treści: „W czasie przedstawienia w Teatrze Letnim d. 10/22 lipca [1877] br. służąca pani nowo przyjęta, nieświadoma, gdzie się znajduje, wyszła na scenę. Dla zapobieżenia na przyszłość podobnemu nieporządkowi Dyrekcja Teatrów prosi panią, ażebyś w razie potrzeby przyprowadzania ze sobą służącej nie dozwalała jej wychodzić z garderoby za kulisami”. Za: K. Zawadzka, *Z korespondencji Aleksandry Rakiewiczowej 1874–1886*, „Pamiętnik Teatralny” 1978 z. 1–2, s. 88.

<sup>36</sup> „Kurier Warszawski” 1889 nr 327.

„W dogodnym miejscu za sceną urządzony będzie stół, na którym rekwizytor utrzymuje potrzebne dla sztuki efekty, oraz takie, które by naprędce, w razie potrzeby przez aktora użyte być mogły, czyli zwierciadło, światło, róż, kałamarz, pióra, papier, lak itd. Przy tym stole znajdować się będzie jeden z krawców dla nagłej posługi”<sup>37</sup>.

W budce na scenie czekał już sufler Wiślicki. Lewandowski kończył mazura i... kurtyna szła w górę. Spóźniający się widzowie jeszcze długo zajmowali miejsca w oświetlonej i wciąż gwarnej sali.

---

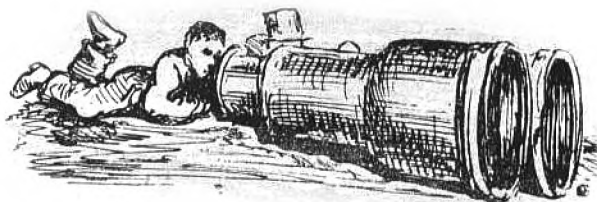
<sup>37</sup> Przypisy dotyczące się Reżyserii..., (VI, 32).





## Rozdział 8

# Sztuka aktorska



Il. 46. „Przez lornetkę”

źródło: „Mucha” 1877 nr 28

„Nie potrzeba nawet dziesiątków lat, by »żywa pamięć« o wielkim aktorze, by wyobrażenie jego gry, pracy, twórczości zbladło i zacierać się zaczęło”<sup>38</sup> – pisał Józef Kenig, przywołując scenę z Ogrodu Saskiego, gdzie podczas spaceru spotkał przypadkiem mocno „pochyloną” staruszkę prowadzoną przez młodą osobę. Wzrok miała bardzo słaby, ale oczy, niegdyś precudnej piękności, zachowały dawny blask, a twarz wciąż jeszcze zadziwiała świeżością. Była to Leontyna Halpertowa – „gwiazda i ozdoba sceny warszawskiej”. Już trzydzieści lat po opuszczeniu sceny przez aktorkę niewielu miało „jakikolwiek pojęcie” o jej grze, niewielu potrafiło przywołać w pamięci Halpertową „w którejs z ról przez nią wślawionych, z jej postawą, ruchem, gestem, głosem, dykcją, ujrzyć ją, usłyszeć, wywołać to widzenie siłą swej wyobraźni, na którą artystka niegdyś tak działała”<sup>39</sup>.

Jak dzisiaj można zmierzyć się ze sztuką aktorską sprzed prawie dwóch wieków? Od zawsze fascynowała ulotnością. Ulegali jej naoczni świadkowie, którzy próbowali ją opisać, ulegają jej badacze teatru, którzy przede wszystkim pragną ją zrozumieć. W całej historii teatru polskiego lata 1868–1880 są najmocniej kojarzone z aktorstwem – stosunek publiczności do aktorów został nazwany „aktoromanią”, a cały okres – „epoką gwiazd”.

Te pojęcia kryją w sobie wiele zagadek, którym postanowiłam przyjrzeć się bliżej. Szczególnie zainteresowały mnie dwie.

<sup>38</sup> J. Kenig, *Z powodu starych wspomnień*, „Tygodnik Ilustrowany” 1890 nr 49, s. 359.

<sup>39</sup> Tamże, s. 360.

Pierwsza dotyczy tajemnicy wielkości dawnych aktorów. Sztuka aktorska wielkich gwiazd – głównie Żółkowskiego, ale także Modrzejewskiej, Królikowskiego i innych – jest często opisywana jako zjawisko oryginalne, wyjątkowe, niepowtarzalne. Czy rzeczywiście tak było? Zastanawia również nagromadzenie tak wielu talentów w jednym miejscu, w jednym czasie. Na czym polegał ten fenomen? Co sprawiło, jakie czynniki, że dwunastolecie prezesury Muchanowa zostało uznane za wyjątkowy okres w dziejach polskiej sztuki aktorskiej?

Drugie pytanie wiąże się z „epoką gwiazd”. Scena warszawska zyskała powszechną opinię sceny gwiazdorskiej, gdzie despotyczni aktorzy – soliści grali „zwykle z myślą o własnej roli, a bez troski o resztę”<sup>40</sup>, występowali przed zapatrzoną w pojedyncze kreacje publicznością, uczęszczającą do teatru tylko „na Modrzejewską” czy „na Żółkowskiego”<sup>41</sup>. Niechlubną sławę teatru warszawskiego dodatkowo wzmacniało porównanie ze sceną krakowską, gdzie miał panować odmienny model nowoczesnego teatru zespołowego, charakteryzujący sławną „szkołę krakowską”. Czy teatr warszawski w omawianym okresie był „gwiazdorski”?

Zasadność pytania potwierdzają niejasności zauważone przez Jana Michalika, który zwrócił uwagę na możliwość istnienia określonego stylu gry warszawskich aktorów, nazwanego „szkołą warszawską”<sup>42</sup>, przestrzegając jednocześnie przed uproszczonym traktowaniem obu terminów jako opozycji dwóch modeli teatru: gwiazdorskiego i zespołowego<sup>43</sup>. Następnie Dariusz Kosiński przyjrzał się kompleksowo problematyce polskiej sztuki aktorskiej XIX wieku, uporządkował ją, nazwał i opisał w bardzo szerokim kontekście: od rozważań teoretycznych po praktykę sceniczną<sup>44</sup>. Badaniom poddał trzy najważniejsze wówczas ośrodki życia teatralnego: Warszawę, Kraków i Lwów. Porównując dwa główne nurty polskiej sztuki aktorskiej nazywane „szkołą warszawską” i „szkołą krakowską”, stwierdził, że „»szkoła warszawska« w swych najlepszych latach (...) [wg Kosińskiego przed pojawieniem się »szkoły krakowskiej«, tzn. w latach siedemdziesiątych, osiemdziesiątych XIX wieku – A.W.] reprezentowała aktorstwo respektujące wszystkie podstawowe zasady teoretyczne i praktyczne wypracowane przez myśl teatralną XIX wieku, będąc modelowym przykładem sztuki aktorskiej tej epoki. Oglądana z tej perspektywy »szkoła krakowska« jawi się (i tak często była w Warszawie postrzegana) jako rodzaj dewiacji wymuszonej przez specyficzne warunki lokalne)”<sup>45</sup>.

<sup>40</sup> Z. Raszewski, *Krótką historia teatru polskiego*, Warszawa 1990, s. 148.

<sup>41</sup> Zob. J. Got, dz.cyt., s. 264.

<sup>42</sup> Zob. J. Michalik, *Aktorska „szkoła krakowska” – „szkoła warszawska”. Nowe perspektywy*, „Pamiętnik Teatralny” 1999, z. 3–4, s. 31–49.

<sup>43</sup> Zob. tamże, s. 47.

<sup>44</sup> Zob. D. Kosiński, *Dramaturgia praktyczna. Polska sztuka aktorska XIX wieku w piśmiennictwie teatralnym swej epoki*, Kraków 2005, oraz D. Kosiński, *Sztuka aktorska w polskim piśmiennictwie teatralnym do końca XIX wieku – główne problemy*, Kraków 2003. Zob. także J. Michalik, *Sztuka aktorska* [w:] tenże, *Dzieje teatru w Krakowie w latach 1865–1893. Instytucja artystyczna*, Kraków 2004, s. 285–379.

<sup>45</sup> D. Kosiński, *Dramaturgia praktyczna*, s. 383.

Mierząc się ze skomplikowaną problematyką „epoki gwiazd” i co za tym idzie oceną sceny warszawskiej, proponuję przede wszystkim odróżnić aspekt społeczno-obyczajowy od historii sceny. Są to dwa odmienne spojrzenia na teatr – „zewnętrzne”, wymagające znajomości tła społeczno-obyczajowego epoki, oraz „wewnętrzne”, w którym ważna jest znajomość historii sceny oraz zasad pracy. Obie perspektywy wzajemnie się uzupełniają, tworząc spójną całość, ale powinny być badane oddzielnie; wnioskami z pierwszego spojrzenia nie można tłumaczyć dziejów sceny, bo może to prowadzić do mylących uproszczeń.

W „zewnętrznym” patrzeniu na teatr kluczowy jest tekst Jerzego Gota *Gwiazdorstwo i aktoromania w teatrze polskim w XIX wieku*<sup>46</sup>, opisujący stopniowe wzrastanie popularności aktorów. Warto dodać, że według autora kulminacja tego zjawiska przypadała na lata 1880–1890<sup>47</sup>, czyli dekadę później niż omawiane lata. Ówczesna pozycja teatru w życiu towarzyskim oraz rozwój fotografii i prasy, charakteryzujący całą Europę, stanowiły naturalne tło „epoki gwiazd”. Warszawa, jako dynamicznie rozwijające się miasto, posiadała najlepsze warunki umożliwiające rozkwit sławnej epoki. Tutaj w roku 1868 odbyła się pierwsza świadomie poprowadzona – wykorzystująca fotografię i prasę – kampania reklamowa Heleny Modrzejewskiej. Jej występy gościnne jako amerykańskiej gwiazdy z przełomu lat 1879/1880 były preludium do rozpoczynającej się kulminacji mody na gwiazdy, którą wielka aktorka niewątpliwie rozpoczęła. Wyobrażenia „epoki gwiazd”, do których można zaliczyć zainteresowania prasy, benefisowe owacje i prezenty dla aktorów, tak mocno przylgnęły do teatru warszawskiego, że bywał najczęściej oceniany z perspektywy tego zjawiska. Jednak publiczność, która uczestniczyła w wieczorze teatralnym, gromadziła się na widowni po przeczytaniu afisza, gdzie największą czcionicą wypisany był tytuł sztuki, nie nazwisko aktora.

Chciałabym przyjrzeć się sztuce aktorskiej z „wewnętrznej” perspektywy, z pozycji uczestnika wieczoru teatralnego – wieloletniego obserwatora sceny, znającego jej historię, codzienną praktykę, świadomego jej uwarunkowań oraz zakulisowych stosunków. Taki punkt widzenia jest ważny także dlatego, że dokładnie odzwierciedla perspektywę krytyków teatralnych, których recenzje stanowią podstawowy materiał badawczy. Zajmowali zawsze pierwsze rzędy krzeseł, w ręce, oprócz dwustronnego afisza, trzymali – podobnie jak pozostali widzowie – lornetkę. Ich wzrok ogarniał całą scenę, wszystkich grających, ale wielokrotnie koncentrowali spojrzenie na twarzach aktorów, oglądając je w maksymalnym zbliżeniu. „Śledziliśmy przez lornetkę jej ciekawe przemiany i drgnienia” – wspominał Józef Kotarbiński, opisując szczegóły twarzy Jana Królikowskiego<sup>48</sup>.

<sup>46</sup> Zob. J. Got, *Teatr i teatrologia*, Kraków 1994, s. 253–269.

<sup>47</sup> Zob. J. Got, *Gwiazdorstwo i aktoromania w teatrze polskim XIX wieku* [w:] tegoż, *Teatr i teatrologia*, Kraków 1994, s. 266–269.

<sup>48</sup> J. Kotarbiński, *Aktorzy i aktorki*, Warszawa 1924, s. 44. „Publiczność zaś przez powiększające szkła może śledzić grę twarzy w najsłabszych odcieniach” – pisał Jan Chęciński, przedstawiając warunki pracy teatru drugiej połowy XIX wieku. Zob. J. Chęciński, *Aktor* [w:] *Polskie piśmiennictwo teatralne XIX wieku*, t. 1, *W stronę praktyki – podręczniki sztuki aktorskiej*, Kraków 2007, s. 291.

Bardzo ważnym materiałem źródłowym jest także pierwsza ocena warszawskich aktorów pióra znawcy teatru, wieloletniego krytyka oraz reżysera Władysława Bogusławskiego pt. *Siły i środki naszej sceny*<sup>49</sup> z roku 1879.

Nazwanie „szkoły warszawskiej” przez Kosińskiego „modelowym aktorstwem epoki” wskazuje, jak ważne i szerokie jest to zagadnienie. Pokazuje także intensywną potrzebę badań nad teatrem lat międzypowstaniowych, kiedy ta sztuka się rodziła. Patrząc na scenę lat 1868–1880, stawiam sobie za główny cel – oprócz próby rozwikłania dwóch interesujących mnie tajemnic – wyznaczenie najważniejszych cech warszawskiej sztuki aktorskiej. Przyjmuję za Janem Michalikiem znaczenie terminu „szkoła”, rozumianego jako „zespół cech wspólnych czy dominujących w konkretnym środowisku, metodę pracy, styl gry aktorskiej (...)”<sup>50</sup>, cechy te proponuję traktować jako podstawowe wyznaczniki „szkoły warszawskiej” dla przyszłych i niezbędnych w tym zakresie badań.

Określenie perspektywy badawczej uświadamia, jak ważne jest **poznanie kryteriów** oceny, obowiązujących zasad, wymagań i przyzwyczajęń ówczesnej publiczności. Zasadniczą podstawą teoretyczną omawianej sztuki aktorskiej są dwa teksty, znakomicie wprowadzające w dawne reguły, pióra nauczyciela i ucznia, czyli wspomniana już *Teoria sztuki dramatycznej* Jana Jasińskiego z roku 1865 oraz pięć lat późniejszy odczyt pt. *Aktor*<sup>51</sup> Jana Chęcińskiego. Warto przypomnieć, że oprócz ciągłej pracy z Wiktoryną Bakałowiczową do jej śmierci w roku 1874, Jasiński jeszcze w 1878 roku doradzał Walerii Niewiarowskiej<sup>52</sup>, co może sugerować spójność jego poglądów z warszawską praktyką sceniczną. Próbuując zgłębić dawne zasady, trzeba jednocześnie wziąć pod uwagę najważniejszą wskazówkę, którą przekazywał aktorom:

„Mając wskazane, co dobre, powinni strzec się złego i pracować sami nad sobą; bo w zawodzie tym niepodobna niewolniczo trzymać się zasad, ale iść za przekonaniem i natchnieniem własnym, przyjmując wdzięcznie uwagi życzliwych i doświadczonych”<sup>53</sup>.

Na początek warto odpowiedzieć na pytanie o podstawową rolę ówczesnego teatru? Klarowną odpowiedź znajdziemy u Kosińskiego, który napisał, że: „według XIX-wiecznych poglądów jednym z zasadniczych warunków spełniania przez teatr jego funkcji społecznych było **wywoływanie określonych wrażeń u widzów**”<sup>54</sup>. Jakie wrażenia miał na myśli? Z pomocą przychodzi Jan Chęciński, który w znacznej mierze powtarzał poglądy swojego nauczyciela, wzbogacając je o własne obserwacje pracy pedagoga oraz reżysera. W przekonaniu Chęcińskiego podstawowym zadaniem aktora było takie wystudiowanie roli, aby następnie – posługując się opa-

<sup>49</sup> Zob. W. Bogusławski, *Siły i środki naszej sceny*, Warszawa 1961.

<sup>50</sup> Tamże, s. 32.

<sup>51</sup> Oba teksty ukazały się w: *Polskie piśmiennictwo teatralne XIX wieku*, t. 1, *W stronę praktyki – podręczniki sztuki aktorskiej*, Kraków 2007, s. 129–299.

<sup>52</sup> Zob. „Kurier Warszawski” 1878 nr 256.

<sup>53</sup> J. Jasiński, dz.cyt., s. 200.

<sup>54</sup> Zob. D. Kosiński, *Dramaturgia praktyczna*, s. 317.

nowaną techniką (warsztatem, sztuką) – ją „uzmysłowić”, czyli „przełać w nią całą swą istotę”<sup>55</sup>. Grę aktorów uznawano za sukces, o ile zostało spełnione następujące założenie. Jasiński twierdził:

„Jeżeli w artyście zniknie zupełnie sztuka, jeżeli w przeistoczeniu się jego nie widać żadnej nauki, przymusu, a naturalnością i swobodą do tego stopnia zająć potrafi, że publiczność podziela z nim jego uczucia, trwoży się rozpaczą, cieszy radością, przeraża zemstą – wtenczas gra prawdziwie dobrą się nazywa”<sup>56</sup>.

W innym miejscu dodał: „Gdy publiczność, nie wiedząc dlaczego gra jest dobrą, czuje, że jest dobrą – artysta może sprawiedliwie chlubić się powodzeniem”<sup>57</sup>. Zadaniem aktorów było więc, przy umiejętnym posłużeniu się techniką, której widzowie nie powinni być świadomi, stworzyć iluzję postaci i tę wizję narzucić publiczności, oddziałując na jej wyobraźnię i uczucia. Można sparafrazować konstatację Kosińskiego, który napisał: „teatr skuteczny to teatr potrafiący wstrząsnąć, wzruszyć lub rozbawić”<sup>58</sup>, stwierdzając, że **skuteczna kreacja potrafiła wstrząsnąć, wzruszyć lub rozbawić**.

Według Jasińskiego, podstawowym warunkiem stworzenia iluzji postaci była **„naturalność i swoboda”** – najwyższe cele sztuki aktorskiej – kluczowe pojęcia, których znaczenie próbuję odgadnąć. Trzeba pamiętać o specyficznym rozumieniu naturalności (natury) w teatrze XIX wieku, która zawsze wiązała się z pojęciem piękna, do czego obowiązywała aktorów scena.

„Przy naśladowaniu natury trzeba pamiętać o tym, że widowiska sceniczne, będąc przedstawieniami publicznymi, nie tylko prawdą, ale i pięknnością odznaczać się powinny. Natura w dziełach smaku musi pochlebiać naszemu rozumowi okazywaniem przedmiotów, o ile być może, doskonałych, musi pochlebiać sercu, okazując to wszystko, co powab dla nas mieć może”<sup>59</sup>.

To charakterystyczne dla dawnej sztuki aktorskiej połączenie prawdy i piękna, rozumianego zgodnie z obowiązującą w epoce konwencją, zostało przez Kosińskiego nazwane realistycznym idealizmem (i dokładnie omówione)<sup>60</sup>.

Śledząc zasady pracy nad przedstawieniem, zwróciłam uwagę na samodzielność w pracy nad rolą, za którą aktorzy byli całkowicie odpowiedzialni, oraz na odpowiedni czas służący do jej opracowania. Wspomniałam także, iż podstawowym zadaniem aktorów było **studiowanie roli**, do którego na scenie warszawskiej przywiązywano ogromną rolę. „Sztuka dramatyczna wymaga ciągłych studiów, bez których można być tylko aktorem, nie osiągnąwszy nigdy wyżyn artyzmu. Całe ży-

<sup>55</sup> J. Chęciński, *Aktor* [w:] *W stronę praktyki...*, s. 297.

<sup>56</sup> J. Jasiński, *Teoria...* [w:] *W stronę praktyki...*, s. 204.

<sup>57</sup> Tamże, s. 215.

<sup>58</sup> D. Kosiński, *Dramaturgia praktyczna*, s. 317.

<sup>59</sup> Tamże, s. 197.

<sup>60</sup> Zob. D. Kosiński, *Sztuka aktorska w polskim piśmiennictwie teatralnym do końca XIX wieku...*, s. 229–268.

cie artyści dramatycznego winno być oddane studiom<sup>61</sup> – nauczał Jasiński. Ów naukowo brzmiący termin – „studiowanie” – wiązał się z głębokim przekonaniem, że aktor był – mówiąc za Chęcińskim – „inteligentnym przedstawicielem i wyrazicielem idei autora dramatycznego”<sup>62</sup>.

Aktorzy byli oceniani przez pryzmat odbytych (lub też nie) studiów. Kosiński, powołując się na recenzje teatralne, pisał, że „byli najpierw »rozliczani z »wizji« postaci, czyli sposobu jej rozumienia, a następnie z tego, jak ową wizję ucieleśnili, czyli ze sposobu wykonania”<sup>63</sup>. Często jednak rola „wystudiowana” była równoznaczna z umiejętnością stworzenia postaci, jej reakcją na wyobrażnię widza i tym samym pozytywną oceną, a „brak studiów” oznaczał krytykę. Stąd współczesny czytelnik dziewiętnastowiecznych recenzji niejednokrotnie może się dowiedzieć, czy „studia” zostały odbyte, ale nie wie, jak ich wyniki wyglądały na scenie. „Gra bowiem pani Bakałowiczowej [była] wystudiowana con amore i świetnie wykonana”<sup>64</sup> – oceniono aktorkę w komedii Theodora Barrière’a *Fortepian Berty*. Gdy Grzywiński, przejmując niektóre role poprzednika, doczekał się pochwały za rolę Hrabiego de Favieres w *Miłości i dyplomacji* Octave’a Feuilleta, tak mu gratulowano:

„Dawno już należą się słowa uznania temu zdolnemu i pracowitemu artyście, który objawszy w znaczniejszej części rolę po Rychterze, ciągłym postępem dowodzi sumiennych studiów i zamiłowania do sztuki”<sup>65</sup>.

Salomea Palińska była uważana za bardzo inteligentną oraz wszechstronną aktorkę:

„Kto ją widywał często na scenie, ten niezawodnie nabył przekonanie, że wszystkie role były dla niej właściwe. Wygląda to po trosze na paradoks, a jednak tak było w istocie”.

Dlaczego? – pytał czytelników krytyk „Tygodnika Ilustrowanego”. –

„Tłumaczy to wysoka inteligencja artystki i sumienne studia, jakie czyniła nad każdą powierzoną sobie rolę. Przypominamy sobie, że raz Palińska, aby odtworzyć główną postać jednoaktowej tragedii, przeczytała kilkanaście książek, szukając w nich odpowiednich rysów i objaśnień”<sup>66</sup>.

A tak Józef Kotarbiński opisał błędne wykonanie ról partnerów Królikowskiego w *Kupcu Weneckim*:

„...po większej części zdradzali smutną nieznajomość i brak czysto elementarnego pojęcia o Szekspirze, który powinien być jednak przedmiotem sumiennych studiów każdego zapaśnika sztuki dramatycznej”<sup>67</sup>.

<sup>61</sup> Tamże, s. 206.

<sup>62</sup> Za: J. Chęciński, *Aktor* [w:] *W stronę praktyki...*, s. 284.

<sup>63</sup> D. Kosiński, *Dramaturgia praktyczna*, s. 193.

<sup>64</sup> W. Szymanowski, *Przegląd teatralny*, „Tygodnik Ilustrowany” 1868 nr 27.

<sup>65</sup> W. Szymanowski, *Przegląd teatralny*, „Tygodnik Ilustrowany” 1870 nr 130.

<sup>66</sup> W. Szymanowski, *Salomea Palińska*, „Tygodnik Ilustrowany” 1873 nr 304.

<sup>67</sup> J. Kotarbiński, *Teatr*, „Przegląd Tygodniowy” 1869 nr 14.

Nie bez przyczyny tak duży nacisk kładziono na „sumienne studia” oraz „inteligencję”.

„Nie dość bowiem pojąć szczegółowo wszelkie zalety i piękności dzieła, trzeba jeszcze wynaleźć i wyróżnić prawdziwy sposób, jakim każda piękność ma być wydana z właściwym ogniem, uczuciem, wyrazem twarzy w całej postaci. Nie dosyć iść wiernie za autorem, trzeba go wspierać potęgą sztuki, utrzymywać. Wynalezieniem i wydaniem odcieni oraz dowcipu roli aktor staje się jej twórcą”<sup>68</sup>

– tłumaczył Jasiński. Studia służyły do twórczego spotkania z rolą, dzięki któremu aktor zyskiwał status artysty.

Znamiennym przykładem może być zwrot w karierze Jana Tatarkiewicza po odegraniu postaci tytułowej w obrazku dramatycznym Kazimierza Kaszewskiego *Raj Miliona*:

„W tym małym obrazku przedstawił się on nam już jako artysta głębiej myślący i chodzący z poszanowaniem koło swojej sztuki. Że mówił dobrze, z czuciem i zrozumieniem, to rzecz nienowa dla niego; ale uderzył nas przede wszystkim postawą, ruchem, gestem; widać było, że do tak drobnego obrazka robił studia, że się wpatrywał z korzyścią w portrety Miliona, że z tych portretów wytworzył sobie trafnie postać całą, której charakter od początku do końca utrzymał, słowem widzieliśmy w tej grze myśl twórczą, i to zastosowaną do zadania nielatwego. Milton jest rzecz drobna, ale dla nas od tej roli zaczyna się nowy zwrot w grze pana Tatarkiewicza, młody, obiecujący tylko dotąd człowiek, stanął tu przed nami już jako człowiek myślący i twórczy”<sup>69</sup>.

O walorze myślenia i twórczości w sztuce aktorskiej wiele pisał Chęciński:

„Aktor (...) wczuwa się pilnie w swoją rolę, (...) zastanawia się, rozważa, kombinuje, dopóki nie przyjdzie chwila, w której postać stanie przed oczyma duszy jego (...). Trzeba dobrze pomyśleć, głęboko zastanowić się nad tego rodzaju pracą (...)”<sup>70</sup>.

Myślenie, kombinowanie, wynalazczość, rozumiano najczęściej jako – **pomyślność**, która była bez wątpienia jedną z najbardziej znaczących cech gry warszawskich aktorów. Oczekiwano od nich twórczej postawy. Po kreacji aktora spodziewano się pewnego rodzaju zaskoczenia – jaki miał pomysł na przedstawianie postaci, jak ją „zobaczyć”?

„Znamy ruchy jego, mimikę, grę twarzy, spojrzenia, a jednak za ukazaniem się jego nikt nie powie: »Ach! Już wiem« – ale usadowiwszy się wygodnie na miejscu i zacierając ręce, szepnie do siebie z przyjemnym zaciekawieniem: »co też to będzie«. Będzie niezawodnie niespodzianka”<sup>71</sup>

<sup>68</sup> Zob. J. Jasiński, *Teoria...* [w:] *W stronę praktyki...*, s. 221.

<sup>69</sup> J. Kenig, *Teatr*, „Gazeta Warszawska” 1869 nr 251.

<sup>70</sup> Zob. J. Chęciński, *Aktor* [w:] *W stronę praktyki...*, s. 297.

<sup>71</sup> J. Szczublewski, E. Szwanowski, *Alojzy Żółkowski – syn. Almanach*, Warszawa 1959, s. 127. Por. „Sto razy się go widziało i zawsze to było coś innego. Nigdy się nie powtarzał”; W. Krogulski, *Gwiazdy*, Warszawa 1918, s. 123.

– pisał Bogusławski o Żółkowskim. W podobny sposób oceniana była Bakałowiczowa:

„Dzięki rozumnej obserwacji życiowej i studiom prowadzonym z kształcącą się ciągle inteligencją, gra Bakałowiczowej zachowywała dla widza zawsze jakąś niespodziankę – (...). Bakałowiczowa zawsze była nową – bo potrafiła do ogólnego tła, stanowiącego główną podstawę całej galerii typów, wprowadzać urozmaïcenia umiejętnie wysledzone spomiędzy właściwości temperamentu, otoczenia i atmosfery, pośród których obracał się dany charakter”<sup>72</sup>.

Warto zauważyć, że w analizie gry Feliksa Bendy, w ostatecznej ocenie krakowskiego artysty, dostrzeżono niski stopień jego twórczego stosunku do ról.

„Nie stawiamy tego wniosku stanowczo, ale nam się zdaje, że w p. Bendzie twórczości mało, że mu trudno sięgnąć poza zewnętrzną roli skorupę. (...) Ten brak twórczości wynikać może nie tylko z braku pomysłowości, ale i z braku siły rzeczywistej”

– pisał Kenig<sup>73</sup>, zwracając także uwagę na różnice pracy w teatrze krakowskim, gdzie aktorzy zmuszani byli grać wiele ról w szybko się zmieniającym repertuarze. Podstawą studiów oraz pomysłu na postać była w teatrze warszawskim – jak pamiętamy – konieczność dobrego opanowania roli na pamięć. Jaki efekt dawało to na scenie i dlaczego było tak istotne?

„Swoboda gry aktora, złudzenie pozwalające widzom zapomnieć, że się znajdują w teatrze, zależą tak dobrze od jego talentu, jak i od wyborczego umienia roli na pamięć. Mylą się ci, którzy wyobrażają sobie, że pomoc suflera uwalnia artystę od dosłownego wyuczenia się ról. Mógłby najgenialniejszy aktor grać swobodnie, gdyby nie pamiętał, co ma mówić, gdyby ciągle wyczekiwał pomocy suflera?”

– pytał Chęciński.

„Jego gra byłaby połączona z nieustannym kłopotem, studzącym zapał, wyprowadzającym z przybranego charakteru i nieznośnym dla słuchaczy, którzy natychmiast umieją dostrzec lada niewłaściwą przerwę, lada zacięcie się w mowie”<sup>74</sup>.

Relacje z przedstawień teatralnych potwierdzają wymóg pamięciowego opanowania ról na scenie warszawskiej. Jedynie czasami podkreślano „wyborne wyuczenie się ról”, co zawsze wiązało się z widoczną na scenie swobodą i pewnością siebie grających. Na brak pamięciowego opanowania ról zwracano najczęściej uwagę podczas występów gościnnych, podkreślając odmienną praktykę sceny warszawskiej. Dobity przykład pochodzi z września 1880 roku, już po dymisji Muchanowa, wart jest jednak przytoczenia. „Jak aktor doświadczony może traktować Warszawę jak Pacanów, jak można nie nauczyć się roli? Taki Jago przypomina prowincję z całą pretensjonalnością”<sup>75</sup> – w ten sposób oceniono Anastazego Trapszę w roli Jagona w *Otelli* Szekspira. Podobna krytyka spotkała Trapszę w roli Cześnika; wyrok

<sup>72</sup> Wł. Bogusławski, *Wiktoryna Bakałowiczowa*, „Kurier Warszawski” 1874 nr 240.

<sup>73</sup> J. Kenig, *Teatr*, „Gazeta Warszawska” 1871 nr 252.

<sup>74</sup> Zob. J. Chęciński, *Aktor* [w:] *W stronę praktyki...*, s. 286.

<sup>75</sup> *Z teatru i muzyki* „Kurier Warszawski” 1880 nr 202.



brzmiał: „Nie umie artystycznie myśleć, tworzyć charakterów, ról opracowywać”<sup>76</sup>. Współczesnemu czytelnikowi trudno zapewne wyobrazić sobie sytuację grania bez wyuczenia się roli na pamięć, co było charakterystyczne dla scen prowincjonalnych XIX wieku. Na tym tle scena warszawska oraz jej sztuka aktorska musiała zaskakiwać innością i jakością wykonania.

Pamięciowe opanowanie roli nie wiązało się tylko ze swobodą gry, lecz także z poszanowaniem tekstu autora. „Swoimi zaś słowami aktor, nawet w sztuce pisanej prozą, nie może i nie powinien mówić żadnego ustępu; bo publiczność nie przyszła na *commedia dell'arte*, nie przyszła słuchać improwizacji, tylko sztuki napisanej przez autora”<sup>77</sup>. Warto rozwinąć stwierdzenie Chęcińskiego o publiczności, która „słuchała” sztuki.

**Głos** uważany był za podstawowe narzędzie sztuki aktorskiej.

„Dźwięczny, szlachetny organ głosu, posłuszny rozkazom inteligencji, objawiający z łatwością stan duszy, i czysta wymowa są najpierwszymi z przymiotów przyrodzonych, najważniejszymi ze sposobów ujawnienia talentu i stanowią większą połowę doskonałości aktora i aktorki”<sup>78</sup>.

Charakteryzując wykształcenie warszawskich aktorów, zwróciłam uwagę, że większość z nich kształciła się również w śpiewie – na osobnych lekcjach albo w Szkole Śpiewu, albo zaczynając zawód aktorski w chórze opery.

Dzisiejszego czytelnika recenzji w zdumienie może wprawić wykształcenie muzyczne ówczesnych krytyków teatralnych. Tak określono głos Heleny Modrzejewskiej w roku 1868:

„bardzo przyjemny, miękki, ale pod względem woluminu i pod względem rozgłośności niebogaty. Głos to, o ile nam się zdaje, mezzosoprano (pani Modrzejewska śpiewa także, aleśmy jej nie słyszeli) najwięcej wyrobiony w średniej części skali, w górnych tonach słaby”<sup>79</sup>.

Za mistrzynię władania głosem uchodziła Leontyna Halpertowa – „Pierwsza pośród szeregu wielkich aktorek Teatru Rozmaitości, przekazała swoim następcom mistrzowsko opanowaną sztukę mówienia, która stała się piękną tradycją tego teatru”<sup>80</sup>. Jej uczniem był Jan Królikowski, uważany za geniusza w tej dziedzinie. Krogulski wspominał:

„Królikowski przyzwyczaiał publiczność do tego, że przychodziła się do teatru przypatrywać jego grze, a mianowicie przysłuchiwać się nieporównanej dykcji, jako najbardziej zajmują-

<sup>76</sup> Z teatru i muzyki, „Kurier Warszawski” 1880 nr 205. Warto przytoczyć uwagę dotyczącą występów Feliksa Bendy. J. Kenig najgorzej ocenił jego występ w roli Gucia w *Ślubach panińskich* właśnie ze względu na nienauczenie się roli na pamięć. „Najmniej nas zadowolili pan Benda w *Ślubach panińskich*, chociaż niektóre rzeczy bardzo pięknie zrobił, jak np. scena klęczenia przed Anielą, niektóre dobrze mówił, jak oświadczenie przy liście, w całości nie znaleźliśmy tego, cośmy szukali. Zdaje się, że nie był pewien roli, że pamięć zawodziła tu artystę, bo się zaciął parę razy, a i wiersz kaleczył zbyt często”. J. Kenig, *Teatr*, „Gazeta Warszawska” 1871 nr 252.

<sup>77</sup> Zob. J. Chęciński, *Aktor [w:] W stronę praktyki...*, s. 286.

<sup>78</sup> Tamże, s. 285.

<sup>79</sup> J. Kenig, „Gazeta Warszawska” 1868 nr 239.

<sup>80</sup> H. Świetlicka, *Leontyna Halpertowa*, Warszawa 1958, s. 113.

cemu epizodowi sztuki odegranej (...). Trzeba było słyszeć ten głos tak cudnie wyłamany, że najciszej wyszeptane słowo dochodziło do ostatnich krańców widowni (...)<sup>81</sup>”.

Żywa polska mowa słyszana ze sceny miała w Warszawie dodatkowe, narodowe znaczenie, stąd szczególnie obowiązek jej pielęgnowania.

Była to cecha zdecydowanie wyróżniająca warszawskich aktorów – znakomicie opanowana sztuka mówienia. Ta umiejętność nie uszła uwagi cudzoziemca Wernicka:

„Trudno uwierzyć, do jakiego wdzięku i lekkości zdolna jest ich mowa odmienna w patosie deklamacji, inna znów w lekkich, ciętych dialogach. (...) Najlepsi artyści sceny warszawskiej władają nią z cudowną umiejętnością”<sup>82</sup>.

Jeżeli głos był wyróżnikiem talentu aktora, zasada ciągłej pracy nad sobą odnosiła się w szczególności do konieczności pracy nad organem mowy. Nie było debiutanta, który nie spotkałby się z surową oceną głosu i nakazem pracy nad nim. Siła głosu nabierała szczególnego znaczenia w rolach tragicznych. Bez niej nie można było w tragedii stworzyć wiarygodnego charakteru, nawet gdy plastyka postaci była bez zarzutu. Tak o roli Wincentego Rapackiego (Tezeusz) w *Fedrze* Georga Conarda pisał Józef Kotarbiński

„...mimo prześlicznej charakterystyki i wybornej gestykulacji, pomimo widocznej staranności i wystudiowania, nie mógł go przedstawić dobrze dla braku porywającej siły głosu i uczucia, któreśmy dostrzegli i wskazali od chwili najpierwszych jego występów na scenie”<sup>83</sup>.

Podobny zarzut spotkał lwowskiego tragika Bolesława Ładnowskiego, który mimo doskonałego „plastycznego piękna, a mianowicie rzeźby gestu i ruchu”, nie był w stanie przekonać do swojej kreacji części publiczności przez „emisję głosu twardą i chropowatą”<sup>84</sup>. Helena Modrzejewska zdołała zjednać krytykę do „siły tragicznej” swego głosu dopiero podczas występów gościnnych na przełomie roku 1879 i 1880. Uważano, że dawny mankament zdołała pokonać ciężką „walką”, ale kosztem utraty charakterystycznej wcześniej dla jej głosu dźwięczności<sup>85</sup>.

Studiując rolę, aktorzy koncentrowali się przede wszystkim na poznaniu **charakteru** postaci. W jego „uzmysłowieniu” pracowali nad głosem, mimiką, gestami oraz charakterystyką i kostiumem. Nadanie tworzonemu charakterowi fizycznego kształtu postaci zależało – jak wspomniałam już wcześniej – od indywidualności i umiejętności aktora, świadczyło o jego twórczym talencie.

„Każdy aktor sam tego dokonywa i nieprędko dochodzi do pożądanej wprawy. Zamazywanie bezmyślnie twarzy, zmieniające ją w coś karykaturalnego, nie może uchodzić za nadanie jej wymaganego charakteru. Artysta musi przede wszystkim poznać dokładnie własne rysy

<sup>81</sup> W. Krogulski, *Gwiazdy*, dz.cyt., s. 49.

<sup>82</sup> *Fritza Wernicka opis Warszawy z 1876 r.*, oprac. i tłum. I. i J. Kosimowie [w:] *Studia warszawskie*, t. IX, s. 331.

<sup>83</sup> J. Kotarbiński, *Teatr*, „Przegląd Tygodniowy” 1872 nr 10.

<sup>84</sup> B. Zawadzki, *Teatr*, „Tygodnik Powszechny” 1878 nr 32.

<sup>85</sup> Zob. Wł. Bogusławski, *Helena Modrzejewska*, „Tygodnik Powszechny” 1880 nr 5.

i zrozumieć, jak i jakimi sposobami dadzą się przetwarzać. Nauka rysunku, a przynajmniej porozumiewanie się z malarzami, rozpatrywanie się w dobrych portretach, obrazach i rzeźbach, pilne badanie natury, znajomość ludzi nie tylko powierzchowna, ale umiejętność lawaterowskiego<sup>86</sup> odgadywania ich temperamentu, skłonności, namiętności, inteligencji, z rysów twarzy i całej postaci są tu koniecznymi. Każdy aktor sam daje wzór na przybory swojej głowy, to jest perukę i zarost, jeśli ich do roli potrzebuje<sup>87</sup>, i sam potrzebuje daleko więcej czasu nad ucharakteryzowaniem twarzy niż nad przybraniem całego, choćby najbardziej skomplikowanego, kostiumu. Dobre ucharakteryzowanie się stanowi prawie oddzielny talent<sup>88</sup>.

Nie był on obcy wielu aktorom zespołu dramatu i komedii.

Kenig podkreślił tę zaletę w czasie gościnnych występów Rapackiego w roku 1869:

„Przybycie artysty tego poprzedziły przysłane z Krakowa fotografie w kilkunastu rozmaitych rolach. Jedno z pism ilustrowanych podało także portrety pana Rapackiego z tych fotografii zrobione (il. 47). Nim go ujrzano, podziwiano już sztukę, z jaką artysta twarz i postawę przemieniać umie, a skwapliwi w sądach kreślili nader pomyślne dla przyszłych występów horoskopy. Wróżby te w istocie po największej części nie zawiodły, jednak musimy zwrócić uwagę, że podstawa, na jakiej je opierano, była wątpliwa. Zapomniano zwłaszcza, że o kilka kroków dalej, w innej wystawce fotografii można spotkać portrety kilku naszych artystów w rozmaitych rolach, nacechowane nie mniejszą w przekształcaniu swej twarzy i postawy biegłością. Umiejętność ucharakteryzowania się jest ważną częścią sztuki dramatycznej, zwłaszcza gdy chodzi o tak zwane charakterystyczne role, ale nie jest ona ani tak trudna, ani tak wyjątkowo ważnej roli nie odgrywa. Nie mówiąc już o bardziej znanych talentach, mamy w naszej trupie kilku artystów zajmujących drugorzędne stanowisko, którzy pod względem umiejętności i pomysowości w ucharakteryzacji bardzo wysoko stoją<sup>89</sup>.”

Kenig miał na myśli nie tylko takich aktorów, jak Królikowski, Żółkowski, Panczykowski i Rychter, ale także innych, jak Chęciński, Stolpe, Ostrowski, Tatarkiewicz, Szymanowski czy Chomiński. Wśród aktorek dobrą ucharakteryzacją odznaczały się Bakałowiczowa, Niewiarowska, chwalono również role epizodyczne, np. Gilskiej w *Livii Quintillii* Stanisława Mariana Rzętkowskiego<sup>90</sup>.

Interesujące jest pytanie, dlaczego Kenig uważał, że ucharakteryzacja nie odgrywała „aż tak ważnej roli”? Jasiński nauczał, że twórczość aktora polegała na wiarygodnym uzmysłowieniu postaci, którego jednym z elementów była odpowiednia

<sup>86</sup> Lawaterowski – przymiotnik od nazwiska Johanna Kaspara Lavatera (1741–1801), szwajcarskiego naukowca, twórcy tzw. fizjonomiki.

<sup>87</sup> Na egzemplarzach ról Żółkowskiego aktor sam szkicował lub przyklejał projekty przyszłej ucharakteryzacji. Zob. „Kurier Warszawski” 1889 nr 327.

<sup>88</sup> Zob. J. Chęciński, *Aktor* [w:] *W stronę praktyki...*, s. 291.

<sup>89</sup> J. Kenig, *Teatr*, „Gazeta Warszawska” 1869 nr 97.

<sup>90</sup> „Jej ucharakteryzowanie się namiętnie dowodziło tego zamiłowania artystów dla dzieła, przez które najdrobniejszy szczegół nie był lekceważonym. Delikatna blondynka dobrze swym kontrastem odbijała się przy czarnowłosej, świetnej pani i była w jej skromności jakaś młodzienczość poetyczna i powabna w swoim rodzaju”. „Czarnowłosą panią” nazywa Ilnicka aktorkę Salomeę Palińską i tak ją opisuje: „Wchodzi piękna, dumna i smutna, śnieżnobiała tunika drapuje się jak na posągu, zielone ognie drogich kamieni mienią się na bladolicy, uderzają, efekt przy kruczonych włosach robiąc”. M. Ilnicka, *Livia Quintillia*, „Bluszcz” 1869 nr 8.



Il. 47. Wincenty Rapacki w tytułowej roli w komedii *Radcy pana radcy* Michała Bałuckiego, fot. Kłoch & Dutkiewicz

źródło: BN

charakteryzacja i kostium, jednakże największą trudność stanowiło „utrzymanie” przyjętego charakteru przez całe przedstawienie w celu uzyskania niezbędnej iluzji. Dokładnie to samo twierdził Kenig:

„Ale charakteryzacja a dotrzymanie charakteru to rzecz inna. Pierwszą zyskuje się za pomocą czysto materialnych środków, waty, bielidła, farby, peruk, albo też, co rzadsze nieskończenie i wyższe, za pomocą niezmiernego wyrobienia mięśniów twarzowych, potrzebujących nader mało owych pomocy obcych. Charakter zaś to duchowa część, której charakteryzacja jest tylko odbłaskiem. Aktor widzi postać, widzi ją z jej twarzą, ruchem, gestem, uśmiechem, spojrzeniem, raz ją ujrawszy i za dobrą przyjąwszy, musi przez cały wieczór, dopóki tę postać przedstawia, ani na chwilę nie zapomnieć się, ani na chwilę nie być sobą, a być nią ciągle na scenie, we wszystkich sytuacjach. To wytrzymanie w przyjętym charakterze, mniejsza czy się zgadzamy na jego pojęcie, czy nie, to konsekwentne jego przeprowadzenie od początku do końca, stanowi ową prawdę sceniczną, którą w rozleglejszych granicach tylko bardzo wysokie talenta zdobywają”<sup>91</sup>.

Na scenie warszawskiej nie tyle istotna była sama charakteryzacja, którą uważano za jedną z podstawowych aktorskich umiejętności, ile zdolność utrzymania

<sup>91</sup> J. Kenig, *Teatr*, „Gazeta Warszawska” 1869 nr 97.



Il. 48. Jan Tatarkiewicz i Wincenty Rapacki, rys. F. Kostrzewski

źródło: „Kłosa” 1869 nr 204

przyjętego charakteru i jego konsekwentne przeprowadzenie od początku do końca roli.

Stworzenie charakteru świadczyło o prawdzie roli, każdy więc najdrobniejszy szczegół kostiumu czy charakteryzacji niewspółgrający z charakterem był traktowany jako wykroczenie przeciwko wiarygodności postaci i natychmiast zauważany przez krytyków oraz publiczność. Gdy Helena Modrzejewska przyjechała na występy gościnne w 1868 roku i – chcąc zapewne z jak najlepszej strony zaprezentować się warszawskiej publiczności – w *Ślubach panieńskich* w roli Anieli wystąpiła w najmodniejszej sukni, momentalnie zostało jej to wytknięte.

„Ta suknia powłóczysta podług pierwszej przykrojona mody, w zbyt uczone fałdy przystraja postać, którą pragnęlibyśmy widzieć opromienioną całą róż polnych prostotą. I zdawało nam się, że do tej świeżej woni łąk i ogrodów miesza się w takim razie jakiś obcy zapach wyszukanych perfum Lubina”<sup>92</sup>.

Podobny zarzut spotkał specjalizującą się w rolach naiwnych Wandę Urbanowicz, grającą Helenkę w *Radcach pana radcy* Bałuckiego: „Zwracamy jej też uwagę, że jak na panienkę, której matka nie pozwala długiej nosić sukni i stroić się, miała za bardzo elegancką koafiurę, las loków, bardzo modny, ale z charakterem naiwnej

<sup>92</sup> W. Szymanowski, „Kurier Warszawski” 1868 nr 221.

panienki niezgodny”<sup>93</sup>. Powiększającym szkłem lornetki dostrzegano nawet tak drobne detale, jak obrączka czy okulary kłójące się z charakterem postaci<sup>94</sup>.

Marian Prażmowski zazwyczaj dobrze się charakteryzował, jednak w roli Lello w *Sganarelu* Moliera „zbyt malowniczo – wyglądał jak chodzący obrazek. Takie charakteryzowanie się grze przeszkadza” – zauważył recenzent „Kłósów”<sup>95</sup>. Łatwo można było wpaść w karykaturę – najcięższy grzech przeciwko naturalności i prawdzie. Władysław Holtzman w *Domu do sprzedania* Alexandre’a Duvala „zewnątrzną charakterystyką zrobił z siebie karykaturę, która jaskrawo odskakuje od całego tonu komedii”<sup>96</sup>.

Tak jak karykatura była na scenie nie do przyjęcia, tak samo nie godzono się na portret w skali 1 : 1, „fotografię natury”, którą traktowano jako brak twórczości. Od artysty wymagano – wspomnianego pomysłu, utworzenia typu, „w którymby nie jeden mógł się poznać, ale któryby pomimo tego zawierał same tylko ogólne rysy”. Portret bez własnej inwencji – „dowodzi w artyście ubóstwa fantazji. Wykazuje on, że trudno portretującemu zdobyć się na oryginalną kreację. To już nie komedia, nie satyra nawet, ale pamflet!” – pisał Bogusławski<sup>97</sup> po słynnym ekscesie Szymanowskiego, który w komedii Edwarda Lubowskiego *Nietoperze* ucharakteryzował się na Karola Chłapowskiego, czym wywołał głośny skandal. Czy było to tylko sporadyczne zachowanie? W omawianym okresie potrafię wskazać jeden taki wypadek, kiedy Adolf Ostrowski w wodewilu adaptowanym przez Władysława Ludwika Anczyca pt. *Robert i Bertrand* skopiował „jedną z dość znanych osobistości warszawskich”, co wywoływało aplauz publiczności, szczególnie paradyzowej, a sprzeciw krytyki, oceniającej takie zachowanie jako dowód „zniżenia inteligencji”<sup>98</sup>.

Należy jednak dodać, że praca przygotowawcza do roli aktorów komediowych polegała przede wszystkim na obserwacji codziennego życia. Jak pisano: „Życie studiując i głównie z życia biorąc”<sup>99</sup> – tworzył role Ludwik Panczykowski, także w kreacjach komików warszawskich zdarzały się sytuacje czerpania z obserwacji żyjących osób. Panczykowski słynął z daru imitacyjnego, który wykorzystywał, odtwarzając niezliczone postaci Żydów, chłopów czy robotników. „Umiał patrzeć i umiał krańcowo wyzyskiwać to, na co patrzył”<sup>100</sup> – wspominał Krogulski. W *Łobzowianach* odwzorował powszechnie znaną w Warszawie postać doradcy Niedziałkowskiego,

<sup>93</sup> E. Lubowski, *Przegląd teatralny*, „Bluszcz” 1869 nr 18.

<sup>94</sup> „A: Byłeś wczoraj na *Romeo i Julii*?”

B: Byłem...

A: Musiałeś więc widzieć pannę Figarską, która w roli matki Kapuletti weszła na scenę z pince-nez, bawiąc się cały czas tym miłym spręcikiem? (...). Z *teatru*, „Kurier Warszawski” 1879 nr 116. „Panienka: Mamo! Ten Lear żonaty...”

Mama: Po czym to poznajesz moje dziecko?

Panienka: Bo ma obrączkę na palcu!”. Z *teatru*, „Kurier Warszawski” 1879 nr 182.

<sup>95</sup> (ST.K.) *Teatr*, „Kłósy” 1874 nr 481

<sup>96</sup> Wł. Bogusławski, *Teatr*, „Kurier Warszawski” 1879 nr 228.

<sup>97</sup> Wł. Bogusławski, *Teatr*, „Kurier Warszawski” 1875 nr 4.

<sup>98</sup> F.H. Lewestam, *Teatr*, „Kłósy” 1872 nr 356.

<sup>99</sup> Ludwik Panczykowski, „Tygodnik Ilustrowany” 1871 nr 190.

<sup>100</sup> Z *notatek starego aktora (Odludek)*, „Kurier Teatralny” 1901 nr 35.

a za wzór w kreacji Dyndalskiego w *Zemście*, w sposobie ubierania, gestach, posłużył mu własny ojciec<sup>101</sup>. Podobne przykłady znajdziemy w rolach Żółkowskiego. Opracowując jedną ze swoich najśłynniejszych ról – Geldhaba, inspirował się postacią znanego warszawskiego bankiera, przemysłowca i filantropa Jana Epsteina, który – podobno – w podzięcie obdarował artystę brylantową szpilką<sup>102</sup>.

Dowodem na umiejętne wystudiowanie roli, panowanie nad stworzoną postacią, było opracowanie „**szczegółów roli**”, świadczące o twórczości i pomysłowości artystów. Były to bez wątpienia najczęściej używane słowa w warszawskich recenzjach teatralnych lat 1868–1880. „W tej epoce wirtuozostwa starali się aktorzy znakomici wyciągnąć z roli możliwą sumę ekspresji i efektu, starannie wyzyskiwali każdy szczegół, każdą pauzę, każdy moment, aby swą kreację narzucić [publiczności]” – wspominał J. Kotarbiński<sup>103</sup>. Owe szczegóły gry, a przede wszystkim wspomniany przez Kotarbińskiego „efekt”, należy dobrze zrozumieć. Okazuje się, że można wymienić **dwa zupełnie różne rodzaje efektów**, których nie powinno się z sobą mylić.

Kenig, recenzując rolę Rapackiego (Caussade) w *Naszyc najserdeczniejszych* Victoriena Sardou, pisał:

„W całej grze spokój obok wielkiej swobody i pewności, tudzież staranność wykończenia, bez śladu prowincjonalizmu, to jest grania na efekt. Co do tych ostatnich wyrazów powinniśmy się wytłumaczyć. Graniem na efekt nazywamy zebranie oklaski”<sup>104</sup>.

Jak należy to rozumieć? Dwa lata później nawiązał do „efektu”, tłumacząc, na czym polega aktorstwo w prowincjonalnym teatrze – „całą rolę puszcza się płazem z wyjątkiem dwóch lub trzech miejsc efektowniejszych (...)”<sup>105</sup>. Graniem „na efekt” nazywa więc krytyk taki sposób gry, w którym z roli, nie panując nad jej całością, wyciąga się dla poklasku publiczności jedynie najefektowniejsze sytuacje.

Czymś zupełnie innym były „efekty”, w których specjalizowali się aktorzy warszawscy. Studiując rolę, wypracowywali każdy jej szczegół, charakterystyczny ruch, sposób siadania, stania, wchodzenia, wychodzenia, detale charakterystyki i kostiumu, cały czas pamiętając o całości. Wydobywanie efektów z roli świadczyło o jej drobiazgowym wystudiowaniu, inteligencji i pomysłowości.

„Wypada zaznaczyć niezmierną moc szczegółów, rysów pojedynczych prawdziwie mistrzowskich, które w każdej niemal chwili uderzają uwagę. Są to wypadki spostrzeżeń podśluchanych u samej natury, wyrażających nieraz jednym spojrzeniem czy ruchem całą treść namietności i uczuć”<sup>106</sup>.

– pisał Lewestam o roli Heleny Modrzejewskiej (Seweryna) w *Księżnej Jerzowej* Alexandre’a Dumasa. „Trafny ruch, gest, półsłówko, spojrzenie nawet, nieraz jaś-

<sup>101</sup> „«Był to sobie szaraczkowy szlachcic, nosił kapotę i tak trzymał ręce w kieszeniach. Och, takiego prawego człowieka, jak on był, już nie zobaczę», mówił to zawsze ze łzą”. Tamże.

<sup>102</sup> Zob. S. Dąbrowski, R. Górski, *Fredro na scenie*, Warszawa 1963, s. 28.

<sup>103</sup> Zob. J. Kotarbiński, dz.cyt., s. 28.

<sup>104</sup> J. Kenig, *Teatr*, „Gazeta Warszawska” 1869 nr 97.

<sup>105</sup> J. Kenig, *Teatr*, „Gazeta Warszawska” 1871 nr 272. Por. s. 77.

<sup>106</sup> F.H. Lewestam, *Teatr*, „Kłosy” 1872 nr 377.

niej tłumaczą uczucie, niż cała kaskada najwymowniejszych tyrad; w tym właśnie leży mistrzostwo sztuki pani Bakałowiczowej” – ocenił Szymanowski rolę aktorki w *Fortepianie Berty Theodora Barriera*<sup>107</sup>.

Dobrym przykładem, pozwalającym wyobrazić sobie opracowywane przez aktorów detale ról, jest fragment recenzji farsy Jana A. Fredry *Kalosze*, gdzie wystąpili m.in. Żółkowski, Szymanowski i Rapacki.

„Jakoż trzeba widzieć, i to z bliska, tę precyzję, z jaką ci trzej artyści wykonywają wszystkie ruchy zaledwie pomyślane przez autora, dorożumieć się, jak go odgadują i uzupełniają, ażeby mieć wyobrażenie tej plastyki, do jakiej wysoki talent mimiczny dojść może. Kiedy pan Żółkowski w strachu o pojedynek mruga na Rapackiego, ażeby poparł jego usprawiedliwienia przed rozjątrzone siostrzeńcem, zdaje się, że widzimy całe wnętrze natury człowieka wyskakujące na oblicze. Kiedy p. Szymanowski wchodzi, potrącając sprzęty, zabierając w kapelusz i upuszczając zeń jakieś graczki, niepotrzebna ci objaśnić, że to krótkowidz, czyni on to tak delikatnie, jakby odbył umyślnie studia miopii”<sup>108</sup>.

Opracowanie efektów roli dotyczyło przede wszystkim tzw. **gry niemej**, uważanej za „stanowczo najtrudniejsze zadanie dla artystów”<sup>109</sup>. Wspominając Bakałowiczową (il. 49), podkreślano – „Oryginalność jej i inteligencja w pojęciu roli i wydobyć z niej wszelkich możliwych efektów była tak wielką, że w zdumienie wprowadzała jak samych autorów, tak i krytykę”<sup>110</sup>. Krytyk wspominał m.in. rolę Doryny w *Świętoszku*:

„Nieporównana w wypełnianiu luk w postaciach dramatycznych niemą grą, wsłuchiwaniami się, wpatrywaniem, tyle przedstawiła żywego zajęcia się tym, co się koło niej działo, że uwaga widzów w większej części zwracała się na nią, niż na rozmawiających”<sup>111</sup>.

Jedną z ostatnich kreacji Bakałowiczowej była przejmująca rola zakochanej w swoim panu gospodyni Pawłowej w *Marcowym kawalerze* Józefa Blizińskiego. Kiedy jej pan wyjeżdża do sąsiedztwa, gdzie ma się spotkać z młodą panną, Bakałowiczowa zostaje w scenie VII sama w salonie. Sytuacja była następująca: „Pawłowa (sama). (...) (śpiewa, porządkując po pokoju)”. Bakałowiczowa rozwiązała ją tak: śpiewając piosenkę, ścierała kurze z mebli i w pewnym momencie, coraz bardziej zadumana, wycierając fotel, zsuwała się na niego,

„...zapatrzona w dal, nuci jeszcze, ale już zaledwie dosłyszalnym głosem spod serca:  
A jeśli on już nie kocha, mój Boże,  
Wtedy umrę, w zimny grób się położę,  
Może z grobu nieszczęśliwa zobacę,  
Cyli wtedy choć nade mną zapłace”<sup>112</sup>.

<sup>107</sup> W. Szymanowski, „Kurier Warszawski” 1868 nr 235.

<sup>108</sup> K. Kaszewski, *Teatr*, „Tygodnik Powszechny” 1878 nr 40.

<sup>109</sup> Por. ocena gry Heleny Modrzejewskiej (Karolina) w *Końcu Stuartów* J. Falkowskiego: „Gra jej niema (stanowczo najtrudniejsze zadanie dla artystów) jest wybornie pojęta i zastosowana do każdego przejścia”, St.M. Rzętkowski, *Teatr*, „Kurier Warszawski” 1876 nr 131.

<sup>110</sup> K. Kaszewski, *Wiktoryna Bakałowiczowa*, „Tygodnik Ilustrowany” 1874 nr 358, s. 287.

<sup>111</sup> Tamże.

<sup>112</sup> Zob. W. Krogulski, *Gwiazdy*, dz. cyt., s. 21–22.





Il. 49. Wiktoryna Bakałowiczowa w nieznannej roli

źródło: „Kurier Teatralny” 1902 nr 14

Wśród licznych na scenie warszawskiej wirtuozów gry niemej za jej mistrza uchodził Żółkowski. O wielu jego rolach pisano tak, jak w recenzji z francuskiej komedii *Dziedzictwo pana Plumeta* Barière’a, w której aktor odtwarzał tytułową postać.

„O Żółkowskim można by w tej sztuce całe studia napisać; szczególnie nieme sceny stopniowego rozczulania się, ciągle się powtarzające, a tak różne jedna od drugiej, są prawdziwymi arcydziełami gry znakomitego artysty”<sup>113</sup>.

Największy sukces przyniosła Żółkowskiemu gra niema w ostatniej scenie *Pana Geldhaba*. Sztukę kończą słowa Majora podsumowującego postęпки Geldhaba, którego zawiodły wszystkie nieczne plany. Żółkowski miał usiąść na kanapie i patrząc przed siebie błędzącym wzrokiem, nerwowo bębnić palcami po kamizelce wykręcając szyję, jakby niedowierzając w to, co się przed chwilą wydarzyło<sup>114</sup>.

Wielki talent Heleny Modrzejewskiej został doceniony przez krytyków przede wszystkim dzięki jej drobiazgowym studiom nad rolami i znakomitej grze niemej, umiejętności słuchania partnerów i reagowania na ich słowa – wszystko to świadczyło o, tak na scenie warszawskiej cenionym, konsekwentnym kreowaniu stworzonego charakteru. Po pierwszych występach w roku 1868 dziwiono się, skąd artystka czerpała wzory, kiedy znalazła czas nad doskonale wystudiowanie ról.

„Przynajmy szczerze, że p. Modrzejewska jest dla nas fenomenem scenicznym. Owa bowiem skończoność gry musi niewątpliwie zadziwiać każdego, znającego sceny krakowską i lwowską,

<sup>113</sup> (-E-), *Przegląd teatralny*, „Kurier Warszawski” 1879 nr 58. Por. K. Kaszewski, *Przegląd teatralny*, „Kłosy” 1879 nr 716.

<sup>114</sup> Por. S. Dąbrowski, R. Górski, *Fredro na scenie*, Warszawa 1963, s. 29.

na których w jednym sezonie rzadko się zdarza, ażeby kilkakrotnie powtarzano jedno i te same sztuki, nie wyjmując arcydzieł Goethego, Schillera itp. Skądże więc artystka miała czas na głębokie studia?”<sup>115</sup>

Studia nad rolą prowadziły do jednego – stworzenia **całości roli**, a szczegóły były jej **wykończeniem**. Rola lub gra skończona – to najwyższa możliwa pochwała. Wystudiowana, przeprowadzona od początku do końca z wypracowaniem wszystkich jej efektów. „Każda jego rola była skończonym arcydziełem”<sup>116</sup> – czytamy o kreacjach Królikowskiego.

„Nie zaniedbał żadnego szczegółu, nie przepuścił żadnego wyrazu, którego by intonacja nie zgadzała się dokładnie z całością roli. Każdy charakter przez niego przedstawiany wychodził skończony i doskonały we wszystkich szczegółach, każda myśl znajdowała należyte uwydatnienie”

– wspominano wybitne kreacje Panczykowskiego<sup>117</sup>.

Należy zwrócić uwagę na dwa rodzaje sztuki aktorskiej, mieszczące się – co dokładnie omawia Kosiński – na dwóch różnych biegunach: aktorstwa tragicznego i komicznego<sup>118</sup>. Na scenie warszawskiej ten podział dobitnie wyznaczały przestrzenie Teatru Wielkiego i Rozmaitości. Widzowie Teatru Wielkiego patrzyli na bohaterów niezwykłych, pełnych patosu, stąd postulowana była wzniosłość, uwydatniona głosem oraz postawą. Tragiczne gesty i ruchy miały być wzorowane na zasadach klasycznej plastyki. „Aktorzy i aktorki winni tak komponować swój ruch sceniczny, by każda przyjęta pozycja i każdy gest spełniały wymagania klasycznych kanonów piękna”<sup>119</sup>. Helena Modrzejewska (il. 50), którą można nazwać aktorką Teatru Wielkiego, idealnie wypełniała zasady ówczesnego kanonu piękna, występując najczęściej w wielkim repertuarze i we francuskich melodramatach.

Wielokrotnie wrażenia z gry Modrzejewskiej zawierają postulat odmalowania czy to na płótnie, czy też nowoczesną metodą fotografii każdej wypracowanej pozy wielkiej aktorki. Szymanowski, oczarowany scenami obłąkania Ofelii, pisał:

„Otóż te dwie sceny wyszły z takim wykończeniem, że każdą z nich chwilę chwytając na płótno, artysta miałby pole do nieprzebranych studiów. Któż to wyrazić zdoła tę tak wrażliwą ruchliwość fizjonomii, w której wszystkie przejścia obłąkania w oczach się tylko malują, ten układ cały, będący w takiej zgodzie z wyrazami na pozór nie powiązanymi z sobą, a wszystko to wykonane z tak nieporównanym wdziękiem, że Ofelię, która schodzi ze sceny, każdy by pragnął wyryc w swojej pamięci i zachować tam na zawsze”<sup>120</sup>.

<sup>115</sup> (-X-), „Kurier Warszawski” 1868 nr 226.

<sup>116</sup> Zob. W. Krogulski, *Gwiazdy*, dz. cyt., s. 37.

<sup>117</sup> *Łudwik Panczykowski*, „Tygodnik Ilustrowany” 1871 nr 190.

<sup>118</sup> Zob. D. Kosiński, rozdział II. *Sztuka aktorska a dramat. Aktorstwo tragiczne i komiczne*, s. 112.

<sup>119</sup> Tamże.

<sup>120</sup> W. Szymanowski, „Tygodnik Ilustrowany” 1871 nr 70. Zob. także komedia H. Meilhaca, L. Halévy’ego *Frou-Frou*: „Szczególnie trzeci akt, wahanie się pomiędzy poprawą a ostatecznym upadkiem, wyszedł z cudną w pomysłach plastyką. Każda poza pani Modrzejewskiej zasługuje tu na odfotografowanie, a cóż dopiero powiedzieć o grze twarzy i delikatnych odcieniach, które zaledwie ująć się dadzą w przelocie?”

W Rozmaitościach obserwowano codzienność, stąd mówiono tam „zwyczajnie”, spotykano zwykłych bohaterów. W przyszłości studia nad polską sztuką aktorską warto prowadzić, rozdzielając oba gatunki. Warto mieć to na uwadze, szczególnie gdy mowa o najważniejszej kategorii dziewiętnastowiecznego aktorstwa – naturalności. Ona z założenia była inaczej pojmowana w zależności od repertuaru.

Jasiński nauczał, że kunszt gry aktora polegał na tym, aby całe drobiazgowo studia tak ukryć, by publiczność zobaczyła tylko postać. Publiczność – pozostając pod wrażeniem „**naturalności i swobody**” – miała „podzielać uczucia” stworzonej postaci. Oceniając świetną rolę Romany Popiel (Katarzyna) w *Poskromieniu złościcy* Szekspira, Bogusławski napisał:

„Najsumienniejsze studia są te, których ślad w chwili przedstawienia zacierać się zdaje. Toteż w grze pani Popiel wszystko było naturalne; artystka najłżejszym nawet ruchem nie zdradziła wysilenia lub przymusu”<sup>121</sup>.

Podczas wznowienia francuskiej komedii *Zachód słońca* Mélesville’a z Żółkowskim, krytyk wspominał zachwyt oglądającego tę sztukę francuskiego komika, który nie rozumiejąc języka, zachwycił się grą warszawskich aktorów.

„Dokonałość tej gry dlatego właśnie genialnej, że grą wcale nie jest, musiała uderzyć Francuza, który może już wtedy spostrzegł ściśle pokrewieństwo sceny francuskiej i polskiej, oparte na najwyższej naturalności i swobodzie, nieznanej zupełnie na innych scenach europejskich”<sup>122</sup>.

W ocenie gry aktorów warszawskich wielokrotnie możemy się spotkać z pochwałą gry naturalnej i swobodnej. Znamiennym przykładem, z dwóch powodów, niech będzie recenzja Lewestama z debiutu Romany Popiel w roku 1870. Aktorka w późniejszych latach uchodziła za mistrzynię gry naturalnej, jednak podczas pierwszych występów nie zachwyciła nią krytyka. Dlaczego?

„Zauważyliśmy inteligencję niezwykłą i pracę sumienną, jednocześnie jednak zauważyliśmy, że inteligencja, chociaż kieruje tą pracą, nie umie jej śladów zacierać, tak że szczegóły studiowania odnośnej roli występują przed widzami nie pozbawione jeszcze pozoru swej mozolności. W najzgrabniejszych ruchach, w najłżej wypowiedzianym dialogu znać zwierciadło, przymus, a raczej intencję, co wychodzi dość niemal na jedno z przesadą. Brak jej tej artystycznej naturalności i daleko jej do niej”.

I dalej:

„Nie brak przecież między członkami sceny warszawskiej takich artystów, na których, nie mówimy już recenzenci różnych pism codziennych i tygodniowych, ale publiczność miała czas i sposobność nauczyć się, jakiej to mianowicie potrzeba naturalności, by się nie wydała przesadną”<sup>123</sup>.

<sup>121</sup> Wł. Bogusławski, *Teatr*, „Kurier Warszawski” 1873 nr 133.

<sup>122</sup> Wł. Bogusławski, *Teatr*, „Kurier Warszawski” 1875 nr 184.

<sup>123</sup> F.H. Lewestam, *Teatr*, „Kłosy” 1870 nr 288.



Il. 50. Helena Modrzejewska w tytułowej roli w dramacie *Adrianna Lecouvreur* Ernesta Legouvée, drzeworyt według fot. J. Mieczkowskiego

Źródło: „Tygodnik Ilustrowany” 1869 nr 102

Ta opinia, po pierwsze, pozwala zobaczyć, jak wiele nauczyła się młoda aktorka na scenie warszawskiej, pomaga również zrozumieć termin „naturalność” – niezwykle trudny do zdefiniowania. Pojęcie naturalności rozumiem jako wiarygodność postaci, która była warunkiem oddziaływania na uczucia i wyobraźnię publiczności; każda przesada, rozumiana jako zbędny ruch, niewiarygodna charakteryzacja, za wysoki lub za niski głos, za szeroki gest – wszystko to niwelowało „skuteczność” działania postaci.

Okazało się, że wielki wpływ na kształtowanie warszawskiej sztuki aktorskiej poza metodą pracy, repertuarem – w 80 procentach wypełnionym współczesnymi komediami, charakterem zespołu, w którym przeważały *emploi* komiczne – miało także charakterystyczne **wnętrze Teatru Rozmaitości**. Warto przypomnieć, że pierwszą siedzibą teatru była mała scena Teatryku Dobroczynności. W gmachu przy placu Teatralnym styl gry zespołu dramatu i komedii kształtował się dalej na małej scenie, bardzo blisko widowni, w sali o doskonałej akustyce, do pewnego stopnia kameralnej, która chociaż posiadała wiele wad, miała liczne zalety. Jakże?

„Scenka jego niewielka i ciasna nie pozwalała rozwinąć swobodnie wielu efektów wystawy nawet w sztukach salonowych, a w scenach zbiorowych reżyseria rzadko kiedy mogła rozwi-

nąć ruch pełny i swobodny. Ale za to w tej małej sali aktor nie potrzebował się silić na podnoszenie głosu, na sztucznie forsowne efekty, gdyż najdrobniejszy odcień gry jego mogli z łatwością podchwycić widzowie. Stąd też wyrobił się nasz piękny i szlachetny styl gry aktorskiej, dążący do naturalności i swobody, wydobywający na jaw tajniki psychiczne charakteru za pomocą mimiki i modulacji głosowych, które by zginąć musiały w obszerniejszej sali. Był to jeden z powodów, dla których w Teatrze Rozmaitości panował smak szlachetny i powściągliwość artystyczna, dla których szkoła gry polskich artystów była tak wysoką, że tylko ze szkołą francuską mogła być porównana”

– wspominało po pożarze teatru w 1883 roku<sup>124</sup>. W omawianym dwunastolecu krytycy mieli świadomość, że charakterystyczna subtelność gry w komediach, przeniesiona do większej sali (Teatru Wielkiego i Letniego) – jak to praktykowano w sezonie letnim – traciła swój naturalny styl<sup>125</sup>.

Gdy tuż po dymisji Muchanowa pojawił się pomysł przeniesienia komedii na stałe do Teatru Wielkiego, sprzeciwiano się temu pomysłowi:

„Sala ta stwarza atmosferę dla ducha i nastroju akcji współczesnej komedii niewłaściwą, a gra takowej, oparta na drobnych i delikatnie rzeźbionych szczegółach finezji artystycznej, gubi się i zaciera w dużych przestrzeniach, podatnych do emisji potężnego patosu tragicznego, do efektów wielkiego stylu. Jeszcze komedia poważniejsza i szersza, np. Augierowska itp., w której poważne myśli i pogłębione charaktery wywiązują kolizje uroczystszej natury, snadniej zgodziłyby się z wymiarami i akustyką Teatru Wielkiego, ale ten cały pstrokaty, a w znacznej części tak sympatyczny repertuar jednoaktowych drobiazgów Rozmaitości – przeszczepiony na grunt wielkiej sali, utraciłby połowę swego uroku i swej plastyki; komiczność drobnych sytuacji stężałaby i zmartwiała w tych poważnych, duchem jakiejś surowej grozy tchnących przestrzeniach; żarcik by nie doleciał swym lekkim grottem do widzów, wiotka pustota scenicznej intrygi nie wywołałaby pokrewnych usposobień w sali. Wyrzekać się zaś tych bagatelek repertuarowych nie podobna, obok innych literacko-artystycznych względów – już choćby dla mistrzowskich kreacji Żółkowskiego, który ma ich tam tyle, choćby dla najładniejszych cacek repertuaru panny Popiel, które tam właśnie się mieszczą”<sup>126</sup>.

Warto pamiętać, że Żółkowski postrzegany był przede wszystkim jako aktor Teatru Rozmaitości, a jego genialne aktorstwo całe życie rozwijało się na małej scenie. Aktor nie lubił wnętrza Teatru Wielkiego. Kotarbiński wspominał, że „stanowczo odmówił grania roli w *Słomianym człowieku* w Teatrze Wielkim, ponieważ komizm tej sztuki tracił w efekcie w większej sali”<sup>127</sup>. Mała scena pomagała też w tzw. mówieniu na stronie, częstym zabiegu w komediach, czyniła je naturalnym – nie wymagała zbytniego podnoszenia głosu, jak musiałoby się dziać w dużej sali.

Na scenie Rozmaitości grano komedie Aleksandra Fredry, które – jak wspomniałam – gościły najczęściej w warszawskim repertuarze. Aktorzy przez długie lata mieli możliwość obcowania z fredrowskimi rolami, tworząc znakomicie opracowane i wykonane postacie (il. 51). W *Ślubach panińskich* w roli Dobrońskiej

<sup>124</sup> „Kurier Codzienny” z 21 VI 1883 roku [za:] J. Szczublewski, *Teatr Wielki 1833–1993*, Warszawa 1993, s. 255.

<sup>125</sup> Zob. W. Szymanowski, *Przegląd teatralny*, „Tygodnik Ilustrowany” 1870 nr 135.

<sup>126</sup> *Teatr, Kilka uwag ogólnych*, „Tygodnik Powszechny” 1880 nr 31.

<sup>127</sup> J. Kotarbiński, dz.cyt., s. 38.

występowały Waleria Niewiarowska i Magdalena Micińska, w roli Anieli – Helena Modrzejewska (tworząc uważaną przez wielu za jedną z najznakomitszych kreacji), a następnie Maria Deryng. Klara była specjalnością Wiktoryny Bakałowiczowej, a później Romany Popiel, Radosta grywali Józef Rychter i Wincenty Rapacki, Albińska – Jan Tatarkiewicz, Gustawa – Władysław Świeszewski, a następnie Edward Wolski. Najczęściej grywaną jednoaktówką Fredry była *Zręczność i przekora* (obsada: Jan Zrzęda – Wincenty Rapacki, Piotr Zrzęda – Alojzy Żółkowski, Zofia – Romana Popiel, Lubomir – Władysław Szymanowski)<sup>128</sup>. Pytanie, czy i w jaki sposób styl komedii fredrowskich kształtował (uksztaltował?) polską sztukę aktorską, należy niewątpliwie do fascynujących zagadnień, niestety wciąż czekających na opracowanie.

Poszukując odpowiedzi na pytanie o wyjątkowość omawianego dwunastolecia, chciałabym zwrócić uwagę na znaczenie sceny warszawskiej. Wspomniałam o Romanie Popiel, którą pobyt w zespole warszawskim nauczył naturalności i swobody. Nawet krótka obecność Feliksa Bendy w teatrze warszawskim uważana była przez Stanisława Koźmiana za przełom w karierze doświadczonego przecież aktora. Zobaczmy, czego według Koźmiana nauczył się aktor krakowski:

„Przed wszystkim już stanowczo zerwał z metodą mówienia za suflerem, przykład warszawskich aktorów wyleczył go z tego błędu; w tej ostatniej epoce swojego zawodu już nigdy nie wyszedł na scenę, nie będąc panem roli pamięcią, swobody nabrał jeszcze większej, wykwintniej począł się ubierać i zużytkował wiele dobrych szczegółów, których dopatrzył się u Żółkowskiego, Królikowskiego, Ostrowskiego i innych”<sup>129</sup>.

Myślę, że teatr warszawski można traktować jak **szkołę**, nie tylko w rozumieniu stylu, lecz także w znaczeniu edukacyjnym. Obowiązywał tu zbiór reguł i zasad pracy pod kierunkiem reżysera, które wyznaczały standardy respektowane za scenie. Dodatkowo pracował tutaj zespół aktorów wychowanych w podobnym systemie i grających długie lata razem. Co więcej, i na ten aspekt proponuję zwrócić przede wszystkim uwagę, postępy wszystkich członków zespołu były obserwowane przez publiczność (składającą się m.in. z tzw. koneserów teatru) oraz doświadczone wieloletnią praktyką grono krytyków, którzy stawiali przed aktorami bardzo wysokie wymagania.

„Dziś można tylko powiedzieć, że panu Dłużewskiemu wiele jeszcze, bardzo wiele brakuje”<sup>130</sup> – oto najczęstsza ocena debiutujących tutaj aktorów. W nowo przybyłym aktorze widziano – co również bardzo charakterystyczne – „materiał”. „Widać materiał, którego nie można lekceważyć, pracą i studiami można poprawić niedostatki”<sup>131</sup> – tak oceniono Helenę Marcello. Ważne, że krytyka dotyczyła nie tylko debiutujących. Każdy członek zespołu był surowo oceniany przez cały czas pracy na scenie. Edward Wolski mógł przeczytać, że „mimo kilkuletniego doświad-

<sup>128</sup> Obsady komedii fredrowskich za: S. Dąbrowski i R. Górski, *Fredro na scenie*, Warszawa 1963.

<sup>129</sup> S. Koźmian, dz.cyt., s. 308–309.

<sup>130</sup> W. Szymanowski, *Przegląd teatralny* („Guzik, komedia w 1-ym akcie”), „Tygodnik Ilustrowany” 1871 nr 197.

<sup>131</sup> Wł. Bogusławski, *Teatr*, „Kurier Warszawski” 1879 nr 219.

JAN KRÓLIKOWSKI w roli Łatki.



W jakiej czarom tknięte błoto,  
Postawilem dzisiaj nogę,  
O! trzech potów widać złoto,  
A dosięgnąć go nie mogę.  
(Komedia „Dożywocie”, akt 3, scena 3).

A. ŻOLKOWSKI w roli Geldhaba.



O szepściel córka księżna, a mój sięć księżpółen,  
Ja jestem teściem księcia, księżo, księżna mój dalszypółen,  
A wnuczki moje łube, wnuczki i wnuczka,  
Wszystko to będzie, wszystko, księżniczki, księżka.  
(„Geldhab”, akt 3, scena 3).

J. RYCHTER w roli Jowialskiego.



Miły doaszcyk, rzekł rolnik, życie mieśie wespółzie,  
Wszystko nam z ziemi dobieżdzie,  
Bożo uchowny, krzyknął sąsiad przestraszony,  
Ja tam mam trzy żony.  
(Komedia „Jowialski”, akt 3, scena 8).

M. CNOŚNIŃSKI w roli Papki.



Wiele was tam? chodź tu który!  
Nie wyleśie żaden z dżurzy?  
A wy lotry, a wy tchórze,  
Jedro cały samok zhorro.  
(Komedia „Zemsta za mur graniczny”, akt 1, scena 7.)

LUDWIK PANCIŃKOWSKI w roli Lekarza.

Kapłana



Niechodzi! niechodzi!  
(Komedia „Dany i Henary”).

JAN CHĘPIŃSKI w roli Milczka.



Niech się dajcie wola nieba,  
Z nią się zawsze zgadzać trzeba.  
(951—956)  
(„Zemsta za mur graniczny”, akt 3, scena 2).

## II. 51. Aktorzy warszawscy w rolach fredrowskich

źródło: „Kłosy” 1868 nr 156

czenia na scenie, nie nauczył się jeszcze mówić!”<sup>132</sup> – w ten sposób oceniano aktora po jednej z jego najlepszych ról (Gustawa w *Ślubach panińskich*).

Aktorzy warszawscy, mając możliwość wielokrotnego występowania przed publicznością, a w wielu wypadkach grania jednej roli przez długie lata, byli w stanie wykorzystywać krytyczne uwagi, doskonalić swoje kreacje. Ciekawy przykład dotyczy dwóch wspomnianych wcześniej sytuacji, kiedy krytycznie odniesiono się do stroju Modrzejewskiej w *Ślubach panińskich* oraz negatywnie oceniono rolę Szymanowskiego, w której sportretował Karola Chłapowskiego. Okazało się, że w kolejnych przedstawieniach komedii Fredry „pani Modrzejewska, uwzględniając życzliwe uwagi, zmieniała krój sukni, na tym razem prosty, zupełnie odpowiedni charakterowi roli”<sup>133</sup>. Gdy w roku 1876, już za reżyserii Bogusławskiego, powtórzono komedię *Nietoperze*, znakomicie przyjętą przez publiczność, zauważono, że aktor zmienił zupełnie charakterystykę – „Żmijski, szczególnie pojęty odmiennie i w inną charakterystykę przyobleczony, uzupełniał żywą galerię typów”<sup>134</sup>. Często po kilkukrotnym zetknięciu się z publicznością rola zyskiwała na wykończeniu. Przykładem może być premiera *Ostatniej próby* Wacława Szymanowskiego, gdzie jedną z ról grał Ostrowski, który

„...w każdej przyjętej roli daje dowody rzeczywistego talentu, sumienność i idąca za nią bojaźliwość stoi często na przeszkodzie do wywarcia na pierwszym przedstawieniu całkowitego wrażenia. Jesteśmy pewni, że na drugim przedstawieniu sympatyczny ten artysta nada małej roli lekarza więcej humoru, i że ze swej małej scenki wydobędzie efekt komiczny, który był w intencji autora”<sup>135</sup>.

Po drugim powtórzeniu sztuki czytamy:

„Wyglądziły się już nierówności, każdy z grających trafił na ton właściwy, zetknąwszy się z publicznością, której wrażenia oddziałując na artystów, podniecają siłę jednych, łagodzą natężenie innych efektów scenicznych”<sup>136</sup>.

Tak jak nie szczędzono krytyki, oszczędzano pochwał, na które czasem aktorzy czekali latami. Dopiero po wielu latach pracy na wyróżnienie zasłużył wspomniany Edward Wolski w sztuce Adama Asnyka *Przyjaciele Hioba*:

„Miło nam tu przede wszystkim oddać należyłą sprawiedliwość panu Wolskiemu, który od pewnego czasu zadziwiające daje dowody pracy i studiów nad rolami. Traktowanie postaci Gwidona tym większą jest zasługą artysty, że rola ta wychodzi ze sfery zwykłego repertuaru pana Wolskiego. Było w niej wszystko: i dykcja poprawna, i akcenta właściwe, stosowna głosu modulacja, miara w uczuciu, powściągliwość w gestach i bardzo starannie obmyślona gra niema (w scenach podsłuchiwania i pisania listu)”<sup>137</sup>.

<sup>132</sup> „Kurier Warszawski” 1876 nr 136.

<sup>133</sup> (-X-), „Kurier Warszawski” 1868 nr 236.

<sup>134</sup> „Kurier Warszawski” 1876 nr 225.

<sup>135</sup> *Z teatru i muzyki*, „Kurier Warszawski” 1880 nr 90.

<sup>136</sup> *Z teatru i muzyki*, „Kurier Warszawski” 1880 nr 92.

<sup>137</sup> Wł. Bogusławski, *Teatr*, „Kurier Warszawski” 1880 nr 105.



Po trzech latach pracy na scenie warszawskiej Henryk Grubiński mógł przeczytać, że „zyskuje na naturalności (...) postęp w jego grze jest widoczny”<sup>138</sup>, a Bolesław Leszczyński po pięciu latach czytał: „widać pracę nad sobą”<sup>139</sup>.

Wszystkie te aspekty budowały charakter sceny warszawskiej, na której kwitły talenty aktorskie epoki gwiazd. Styl panujący nie był zasługą prezesa ani tym bardziej nowo przybyłych aktorów teatru krakowskiego i lwowskiego, lecz wynikał z wieloletniej tradycji, obowiązujących standardów, które respektowano. Wielkość aktorstwa Modrzejewskiej polegała nie na innowacyjności, ale doskonałym zrealizowaniu obowiązujących wymagań. Kontynuacyjną linię sztuki Modrzejewskiej podkreślają słowa Leontyny Halpertowej, która po wystąpieniu krakowskiej aktorki w roli Adrianny miała powiedzieć: „Ona zaczyna od tego, na czym ja skończyłam”<sup>140</sup>. Znakomitym przykładem wysokich wymagań w stosunku do aktorów jest sytuacja, w której dopiero po... 13 latach od ustąpienia ze sceny Halpertowej, za godną jej następczynię uznano Modrzejewską<sup>141</sup>. Ciekawe, czy istniała jakaś bliższa relacja między młodą wschodzącą gwiazdą a wówczas sześćdziesięcioletnią sławną aktorką sceny warszawskiej, która – jak wspomniano – aktywnie śledziła życie teatru. Interesującym punktem wyjścia mogłoby być wznowienie dramatu Alexandre’a Dumasa *Panna de Belle-Isle* 1 listopada 1869 roku, czyli dokładnie w dwudziestą czwartą rocznicę wystawienia warszawskiej premiery tej sztuki z tytułową rolą Halpertowej<sup>142</sup>. Niestety – nic ponad tę informację nie wiadomo.

Czas zająć się sprawą gwiazdorstwa sceny warszawskiej. Należy wyraźnie podkreślić, że ani publiczność, ani krytycy nie zadowalali się indywidualną grą chociażby najdoskonalszego artysty i zawsze traktowali ją jako część całości. Uważano, że rola musi mieć **dopełnienie**. Kiedy po długiej przerwie rolę Franka w komedynie Theodore’a Barrière’a *Fortepian Berty* objął ponownie doskonały amant Świeszewski, życzone sobie, aby pozostała w jego repertuarze jak najdłużej. Dlaczego? „Gra bowiem pani Bakałowiczowa, wystudiowana con amore i świetnie wykonywana, potrzebuje koniecznie, jako dopełnienia, gry pełnej naturalnej elegancji i werwy, którą się zawsze odznacza p. Świeszewski”<sup>143</sup>.

Tak jak stworzenie skończonej całości roli gwarantowało uzyskanie iluzji i narzucenie jej publiczności, tak całość odegrana doskonale przez wszystkich aktorów była jedynym gwarantem uzyskania pożądanej iluzji przedstawienia, działania na widza, wywołania wrażenia. Ogromne znaczenie w tej całości spełniały role drugo-

<sup>138</sup> Wł. Bogusławski, *Teatr* („Gałązka Heliotropu, komedia w 1-ym akcie przez Ely... oryginalnie napisana”), „Kurier Warszawski” 1876 nr 57.

<sup>139</sup> „Kłosa” 1878 nr 661.

<sup>140</sup> Zob. A. Półkozic, *Leontyna Halpertowa*, „Kurier Warszawski” 1895 nr 79.

<sup>141</sup> „Ledóchowska i Halpertowa to dwie najświetniejsze w dziejach sceny naszej gwiazdy (...) później próżnia, ciemność... na koniec (...) zbliżyła się poniekąd jedna tylko, żyjąca dotąd artystka – Helena Modrzejewska”. Tamże.

<sup>142</sup> Por. H. Świetlicka, *Leontyna Halpertowa*, Warszawa 1958.

<sup>143</sup> (-X-), „Kurier Warszawski” 1868 nr 103.

rzędne, pomocnicze, które – szczególnie w zespole męskim – miały znakomitych wykonawców.

„Ról pomniejszych, tak zwanych podrzędnych, nie można uważać za mało lub nic nie znaczące, ponieważ one należą także do całości. Z kilku wyrazów dobrze powiedzianych znawcy osądzą uzdolnienie aktora; za niedbałe onych powiedzenie odpowiedzialność spada na niego. Częstokroć jeden wyraz nie w swoim czasie lub niewłaściwie powiedziany, jedno poruszenie niezręczne lub nieestosowne mogą tak zepsuć scenę, że jej gra najlepszych artystów podtrzymać nie zdoła”<sup>144</sup>.

Najczęściej powtarzaną sztuką w latach 1868–1880 była, jak wspominałam, komedia Jana A. Fredry *Consilium facultatis*. Nie wiadomo, z jakich przesłanek wynikało mniemanie, że powodzenie sztuce zapewniał Żółkowski. Tymczasem Żółkowski grał w wielu sztukach i w wielu, tak jak tutaj, tworzył świetne kreacje. Niewiele wiadomo natomiast o roli służącego Waldka, którego świetnie grał ceniony aktor epizodyczny Józef Damse.

„Nie możemy pominąć pana Damsego, który wyśmienicie odtworzył Waldka żarłoka i ospalca. Pan Damse tak zawsze pamięta, w jakim otoczeniu, w jakich warunkach się znajduje, tak swobodnie oddycha atmosferą, w której go autor umieścił, że nawet wtedy, kiedy kręci się tylko po scenie, każdy gest swój stosuje do danej sytuacji. Jest to inteligentny i pożyteczny pracownik. Reszta artystów starała się dostosować należycie do ogólnego tonu wesołości i komizmu”<sup>145</sup>.

Podobnie druga niezwykle popularna na scenie warszawskiej sztuka *Posażna jedynaczka* tego samego autora zawdzięczała powodzenie grze wszystkich wykonawców, nie tylko Żółkowskiemu. „*Posażna jedynaczka* ciągle ściąga licznych widzów, którzy dosyć wyborną grą wszystkich, a szczególnie pp. Żółkowskiego, Grzywińskiego i Ostrowskiego, nacieszyć się nie mogą”<sup>146</sup> – czytamy w „Kłosach”. Przyczynę wielkiego sukcesu komedii wyjaśnił Józef Kenig (jednocześnie chwalać harmonię gry wszystkich wykonawców komedii George Sand *Margrabia de Villamer*).

„Dokładność całości jest jedynym środkiem pociągnięcia widza, by zapomniał o scenie, o aktorach, by fikcja chwilami stawała się dla niego prawdą, by sztuka znikła przed nim i zamieniła się jakby w rzeczywistość, z którą on współczuje. Widzimy to np. w *Jedynaczce* hr. Fredry syna, błahostka to najzupełniejsza i nader mierna, przedstawiona we Lwowie upadła od razu, pomimo imienia autora i licznych zapewne jego zwolenników; tutaj jednak nie tylko utrzymuje się, ale ma powodzenie wielkie. Czemu się to dzieje? – pytał krytyk. Oto doskonałością gry szczegółowej artystów tak dobrze, jak ogólną harmonią w przedstawieniu całości”<sup>147</sup>.

Podobnie *Marcowy kawaler* Józefa Blizińskiego (sztuka grana ponad 20 razy w premierowym sezonie, powtórzona w sumie 58 razy!). Autor, wspominając wybitną rolę Ignacego w wykonaniu pierwszego komika sceny warszawskiej, nie zapomina o pozostałych wykonawcach:

<sup>144</sup> Zob. J. Jasiński, *Teoria...* [w:] *W stronę praktyki...*, s. 204.

<sup>145</sup> „Kurier Warszawski” 1872 nr 86.

<sup>146</sup> „Kłosy” 1870 nr 282.

<sup>147</sup> J. Kenig, *Teatr*, „Gazeta Warszawska” 1871 nr 17.

Bliziński pisał w roku 1889:

„Mówię dziś tylko o Żółkowskim, więc mimochodem tylko wspomnę o Bakałowiczowej, która w roli Pawłowej wzniosła się do niedoścignionego chyba dla nikogo szczytu gry, która była nad wyraz idealną obok najartystyczniejszego realizmu. Niestety! Z ówczesnych przedstawicieli tej komedii, oprócz Mazurowskiej, żaden już nie żyje. Chęciński i Damse wraz z tamtymi dostrajali się cudownie do ansamblu, jakiego chyba nie będzie”<sup>148</sup>.

Trzeba także podkreślić, że sukces komedii *Pan Geldhab* nie zależał tylko od odtwórcy tytułowej roli, ale także od aktorów, którzy „starali się podtrzymać całość w jednozgodnej harmonii”. A publiczność? „Publiczność przeto godnie oceniła grę wszystkich, okrywając ich rzęśistymi oklaskami i nagradzając przywoływaniem”<sup>149</sup>.

Jeśli się zna metodę pracy nad przedstawieniami, liczbę prób scenicznych, powyższe przykłady dodatkowo przekonują, że ogólna harmonia, myślenie o całości<sup>150</sup>, dostrajanie się, czyli **gra zespołowa**, to najważniejsza cecha warszawskiej sztuki aktorskiej. Co znamienne, dokładnie na ten aspekt zwrócił uwagę siedzący na widowni reporter Wernick. Pisał:

„Widziałem tu przełożoną z języka francuskiego sztukę, której wystawienia nie powstydziłby się ani wiedeński Burg, ani paryski Gymnase. Nie tylko zespół był bez zarzutu, lecz każdy indywidualnie grał doskonale. Swą nieporównaną grą czarowała szczególnie młoda amantka panna Popiel. (...). Przy tym jest Popielówna wyśmienitą artystką, która rolę swą przygotowuje z całą sumiennością i bez najmniejszych uchybień. Utalentowani artyści obsadzają i pozostałe role. Wspaniali byli: matrona w dojrzałych latach, bonvivant, szlachetny ojciec i starsza kochanka”<sup>151</sup>.

A oto wrażenie – mniej więcej z tego samego okresu, ale miejscowego obserwatora sceny – Bogusławskiego.

„Ach co to był za koncert! (...). Gra w ogóle była koncertową, powtarzamy to, bo nawet role tak drobne, jak wdowy i redaktora, przyjęli pani Niewiarowska i pan Szymanowski, co im za wielką zasługę poczytać należy”<sup>152</sup>

– pisał o *Dworakach niedoli* Edwarda Lubowskiego z następującą obsadą: Królikowski, Rapacki, Leszczyński, Tatarkiewicz, Popiel, Deryng, Niewiarowska, Szymanowski.

Przy debiutach najczęściej podnoszono problem odpowiedniego dostrojenia się do standardów warszawskich.

<sup>148</sup> J. Bliziński, *Alojzy Żółkowski*, „Echo Muzyczne Teatralne i Artystyczne” 1889 nr 322.

<sup>149</sup> Zob. „Kurier Codzienny” 1865 nr 77.

<sup>150</sup> Charakterystyczny przykład w *Safandulach* V. Sardu. Po omówieniu ról Żółkowskiego, Rapackiego, Ostrowskiego, Tatarkiewicza i Modrzejewskiej uwaga krytyka zatrzymała się na roli Damsego: „Dwa słowa wspomnienia zacnemu i poważnemu lokajowi Bourgone (p. Damse), dwa słowa nie tylko za to, że grał dobrze, ale za to, że grał z myślą o całości (...)” J. Kenig, *Teatr*, „Gazeta Warszawska” 1870 nr 70.

<sup>151</sup> F. Wernick, dz.cyt., s. 303.

<sup>152</sup> Wł. Bogusławski, „Kurier Warszawski” 1876 nr 227.

„Nieraz już zdarzało nam się wypowiedzieć, jak trudnym jest zadanie artystów scen mniejszych, kiedy im przyjdzie wypełnić część całości tak wybornie utrzymanej i artystycznie wykończonej, jaką się teatr warszawski odznacza. Najczęściej wówczas wszystkie zaściankowe znakomitości (...) nie mogą tutaj utrzymać się na wysokości artystycznego wyrobienia, jakie tylko na pierwszorzędnym scenach widzieć się dają”<sup>153</sup>

– pisano o debiucie Adolfiny Zimmajer w roku 1876. Potrzebę dostrajania się do zespołu zapamiętał także Kotarbiński:

„Ponieważ sztuki długo utrzymywały się na scenie dzięki atrakcyjnemu wykonaniu, reżyserowie mieli dość czasu, aby wypróbować nowości, obmyśleć sytuacje i nadać właściwe tempo w **komedjach i farsach**. Dzięki artystom pierwszorzędnym panował zwłaszcza w komediach dobry ton sceny stołecznej, atmosfera dawnej kultury, do której dostrajali się aktorzy podrzędni. I potem w epokach następnych rozwoju dramatu w Warszawie nawet wybitni aktorowie angażowani z Krakowa lub z prowincji potrzebowali paromiesięcznej albo dłuższej praktyki, aby dostroić się do poziomu stołecznej sceny”<sup>154</sup>.

Jednak od połowy lat siedemdziesiątych zaczęto dostrzegać braki w charakterystycznej dotychczas jednolitości.

„O przedstawieniu powiemy tylko tyle, że w ogóle nie było zadowalającym. Dramat Victora. Hugo [*Angelo Malipierii*] zasługiwał na większą staranność, szczególnie za względu na obsadę ról. Takeśmy przywykli na naszej scenie do jednolitości ensemblu, nawet w dramatach z daleko większą liczbą osób, że najgłębiej obmyślona gra pana Królikowskiego i najsympatyczniejsze wystąpienie pani Modrzejewskiej nie wystarczają nam, gdy reszta artystów zajmuje miejsca nie odpowiadające ich uzdolnieniu”

– można przeczytać w „Kłosach”<sup>155</sup>.

Okazało się, że przyczyną problemu było obsadzenie ról drugoplanowych „artystami początkującymi lub miernymi”<sup>156</sup> – o czym donosiła kronika tygodniowa *Pokłosie*. Podobnie ocenił wykonanie tego dramatu Kaszewski w „Tygodniku Ilustrowanym”:

„Przedstawienie to odbyło się u nas tak, jak mogłoby się odbyć na dobrym teatrze prowincjonalnym, gdzie znajdzie się kilka indywiduów wyśmienitych, a całość rozproszona nie dostraja się do harmonii”<sup>157</sup>.

Warto podkreślić, że grę indywidualną na tle niedostrojonego do całości zespołu uznawano za cechę teatru prowincjonalnego, przeciwstawiając mu zespołowość teatru warszawskiego.

Zauważony podczas omówienia składu zespołu kryzys połowy lat siedemdziesiątych, związany z nagłym zniknięciem ważnego działu ról użytecznych, zaczął powodować dysharmonię w przedstawieniach, co było zawsze negatywnie (i często na

<sup>153</sup> „Kurier Warszawski” 1876 nr 147.

<sup>154</sup> J. Kotarbiński, *Aktorzy i aktorki*, Warszawa 1924, s. 171.

<sup>155</sup> F.H. Lewestam, *Teatr*, „Kłosy” 1876 nr 552.

<sup>156</sup> *Pokłosie*, tamże.

<sup>157</sup> K. Kaszewski, *Przegląd teatralny*, „Tygodnik Ilustrowany” 1876 nr 5.

wyrost) oceniane – jako „upadek sceny”. Powolne odchodzenie od obowiązujących od lat standardów, zmiana pokoleniowa w zespole, brak doświadczonych aktorów użytecznych – wszystkie te czynniki znajdowały odbicie w narastającym rozczarowaniu sytuacją teatru, czego najlepszym dowodem jest książka Bogusławskiego *Siły i środki naszej sceny*.

Być może pojawienie się w zespole młodszych aktorów o innym wykształceniu i doświadczeniu spowodowało przepaść między starym a nowym pokoleniem, która była widoczna na scenie w grze solistów na tle młodszych aktorów i w niejednolitości przedstawień. Są to jedynie przypuszczenia, które należy poprzeć analizą zespołu i lekturą recenzji z lat 1880–1890. Warto także pamiętać o odmienności układu scenicznego tragedii i komedii. Zespół warszawski był wyspecjalizowany w komedii, która miała tutaj długoletnią tradycję, przestrzeń sceniczną, w której się kształtowała, i odpowiedni czas prób, umożliwiający jej dobre wyćwiczenie. Obsada nigdy nie stanowiła problemu – stąd przyzwyczajenie do harmonijnej całości i koncertowej gry. „Najlepsza w Polsce komedia, istotnie znakomita (...)” – pisał jeszcze w roku 1880 Stanisław Koźmian<sup>158</sup>. Niewielki zespół nie był jednak w stanie samodzielnie wystawić wieloosobowej tragedii, do ról pomocniczych i na statystów zatrudniono chórzystów opery. W inscenizacjach tragedii brali udział najlepsi jej przedstawiciele – Modrzejewska i Królikowski – występujący w otoczeniu rutynowanych chórzystów, co mogło się przyczynić do takich opinii:

„Wobec przewagi wielkich solistów, na drugi plan schodziły wymagania całości. Obok mistrzów pierwszorzędnych, artyści mniejszego pokroju, kroczyli czasem drogą najmniejszego oporu, dreptali utartymi ścieżkami, posługując się rutyną, albo jałowym szablonem. Raził często odskok i dysharmonia między świetną grą protagonistów a całością wykonania. Słuchacze, a nawet krytyka byli tak zahipnotyzowani grą wirtuozów, że nie odczuwano na razie potrzeby ogólnej harmonii”<sup>159</sup>.

Tak wspominał wykonanie dramatu Józef Kotarbiński.

Słowo „wirtuoz”, bywa używane chętnie jako synonim – „gwiazdy”. W odniesieniu do teatru warszawskiego, zazwyczaj termin ten oznacza solistę grającego przed orkiestrą. Tymczasem trzeba pamiętać, że wirtuoz – z języka włoskiego – *virtuoso* (z łac. *virtus*, czyli umiejętność, doskonałość) oznacza mistrza, znakomicie dysponującego techniką.

„Wiemy doskonale, że Żółkowski, Królikowski, Rychter, Bakałowiczowa itd., itd. obdarzeni byli niepospolitymi talentami, ale zaręczyc możemy, że większą część powodzenia i znakomych rezultatów, do jakich doszli w sztuce, zawdzięczają sumiennemu, dokładnemu, pedantkiemu wyuczeniu się ról od początku do końca zawodu. Tym zaczęli się wyróżniać od zgrai aktorów, tym doszli do poprawności, następnie do doskonałości”<sup>160</sup>.

<sup>158</sup> Zob. S. Koźmian, *Teatr*, t. I, s. 107.

<sup>159</sup> J. Kotarbiński, *Z dziejów dramatu i komedii w Teatrach Warszawskich*, Warszawa 1924, s. 35.

<sup>160</sup> S. Koźmian, *Teatr*, t. I, s. 272.

– zauważył Koźmian. W słowach Koźmiana szczególną uwagę zwraca wyliczenie „i tak dalej”, „i tak dalej”, a w rozważaniach o epoce gwiazd – liczba mnoga – „gwiazdy” lub „konstelacja wirtuozów”. Wśród wielu aktorów, których można do wyliczenia Koźmiana dopisać, każdy odznaczał się indywidualnością, jednak wszyscy wielcy aktorzy tamtej epoki posiadali niezmiennie wspólne cechy, do których należy zaliczyć ogromny szacunek i poważanie wykonywanego zawodu oraz bezustanną twórczą pracę nad doskonaleniem własnych umiejętności, która cechowała ich aż do samej śmierci. Niezależnie od pewnego rodzaju egzaltacji, która musiała się objawiać w miejscu, gdzie jawnie i publicznie wypowiadano polskie słowa w rasyfikowanym mieście, należy podkreślić znakomity **warsztat** ówczesnych aktorów i „świadomość artystyczną”, które były podstawą skutecznego działania na publiczność<sup>161</sup>.

---

<sup>161</sup> „Aktorowie nawet w dziedzinie komizmu grali wtedy z wielkim przejęciem, czasem z zapamiętałością, potęgowali najwyższej miary treść emocjonalną, panując przeważnie nad wrażliwością widzów. Na usługi swych wizji mieli świetnie wydoskonaloną technikę i świadomość artystyczną, dzięki której, panując nad rolą, mogli subtelnie rzeźbić szczegóły” – wspominał Kotarbiński. J. Kotarbiński, *Z dziejów dramatu i komedii w Teatrach Warszawskich*, Warszawa 1924, s. 34.

## Rozdział 9

# Reżyseria

„»Nowa komedia była wystawiona starannie« – ot, i cała pochwała dla reżysera, a o artystach całe szpalty pisali!” – oburzał się na krytyków Władysław Krogulski. I dalej, wspominając komedię *Zyzio Z. Mellerowej*:

„W żadnym piśmie ani słówka o wystawie tej sztuki nie zanotowali, a o sztuce samej i o grze artystów szeroko się rozwodzili, a zatem – dochodzi do wniosku Krogulski – kiedy pominięto reżyserię, której nic nigdy nie darowano, pokazuje się z tego, że wszystko musiało być dobrze i że nic nie mieli do zarzucenia”<sup>162</sup>.

Zastanawiając się nad rolą reżysera na scenie warszawskiej w procesie pracy nad przedstawieniami (od wyboru sztuki po próbę generalną), próbowałam opisać specyfikę jego obowiązków. Interpretacja zgodna z myślą autora dramatu powodowała ukrycie za nią trudu reżysera, iluzję tworzyła – zgodnie z ówczesnymi przekonaniem – przede wszystkim gra aktorów, a dopiero na dalszym miejscu wystawa (odgrywająca większą rolę w repertuarze poważnym niż w komedii). Krytycy (i publiczność) całą uwagę koncentrowali na sztuce aktorskiej, stąd w ówczesnych recenzjach bardzo niewiele miejsca poświęcano reżyserii, najczęściej sprowadzając wkład reżysera do lapidarnej oceny „układ sceniczny był staranny” lub „dramat został dobrze wystawiony”. Wydaje się więc, że zauważona przez Krogulskiego zasada – jeżeli nic o reżyserii nie pisano, należało zakładać, że nic nie było do zarzucenia – jest słuszna. Ze znajomości przebiegu prób wiadomo o przykładaniu dużej wagi do wyćwiczenia układu scenicznego autorstwa reżysera, który na scenie warszawskiej nigdy nie był postacią anonimową. Zaciekało mnie, czy i kiedy dostrzegano na scenie pracę reżysera oraz jak oceniano całość przedstawień? Wnikliwa lektura mniej lub bardziej lakonicznych ocen reżyserii w recenzjach z lat 1868–1880 pozwoli podjąć próbę odpowiedzi na powyższe pytania. Przyjrzyjmy się kilku fragmentom recenzji:

„Wczoraj odbyła się wieczorem próba jeneralna dramatu [V. Hugo] *Marion Delorme*. Reżyseria dołożyła wszelkich starań, nawet małe role są obsadzone najlepszymi aktorami”

– donosił „Kurier Warszawski”<sup>163</sup>. A po premierze:

<sup>162</sup> Zob. *Reżyseria* [w:] *Z notatek starego aktora*, t. II, maszynopis IS PAN,teczka 72, s. 316.

<sup>163</sup> (-Q-), „Kurier Warszawski” 1873 nr 13.

„W sztuce niektórzy artyści ochotnie podejmowali się (...) ról mało znaczących. W ogóle układ sceniczny bardzo staranny, a główna zasługa tego należy się panu Królikowskiemu [reżyserowi – A.W.]”<sup>164</sup>.

Omawiając premierę sztuki norweskiego dramaturga Bjørnstjerne’a Bjørnsona *Nowożeńcy*, wystawioną przez Emila Derynga, Bogusławski, za którego reżyserii sztuka ta znalazła się w repertuarze, twierdził:

„...komedia utrzymana w subtelnych półtonach, które odczuć i uwydatnić mogą tylko najlepsi artyści. Reżyseria widocznie innego była zdania, a raczej żadnym się w tym razie nie kierowała, bo nie możemy przypuścić, ażeby jakkolwiek rozsądny namysł towarzyszył rozdawnictwu ról, dzięki któremu pani Holtzman grała to, co się należało pannie Popiel, pan Wolski otrzymał rolę stworzoną dla pana Tatarkiewicza, a pani Mazurowskiej kazano być uczciwą i delikatną matką, mając pod ręką panią Niewiarowską. Był czas, kiedy na naszej scenie znakomici artyści podnosili grą słabe dzieła; dziś nastała pora zniżania pięknych dzieł przez użycie do nich sił dobranych bez żadnej znajomości rzeczy. W języku dzisiejszej reżyserii nazywa się to wyrabianiem sił młodych, w języku spostrzegaczy, trzeźwo na sprawy teatralne patrzących, nazywa się to – upadkiem sceny”<sup>165</sup>.

„Patrzmy wtedy na robotę sceniczną, wsłuchani, zachwyceni, radzi, ażeby ona jak najdłużej trwała. Trzeba też dla słuszności wyznać, że i inni artyści w swoich drugorzędnych na ten raz rolach, jak panowie Wolski, Grzywiński, Chomiński i pani Lebrun, talentami swymi przyczynili się do tego, ażeby całość przedstawiła się udatnie i sympatycznie, w czym i reżyserowi część zasługi przypada”

– pisał krytyk „Kłósów”<sup>166</sup>, omawiając komedię Alfreda Delacoura i Eugène’a Labiche’a *Wróble* w reżyserii Jana Tatarkiewicza.

Komedia *Pozytywni* Józefa Narzymskiego została oceniona następująco:

„Gra artystów robiła wrażenie szczególnie wykończonych wybornie całości. Na wszelkie uznanie też zasługuje staranność, z jaką oryginalna komedia przez reżyserię wystawioną została”<sup>167</sup>.

„Sumienna i staranna inscenizacja, piękność kostiumów i dekoracji znowu dowiodły nam, jak reżyseria bacznie uważa, aby arcydzieło przyodzianym było we właściwą, piękną, estetyczną szatę”

– donosiły „Kłós”<sup>168</sup> po premierze znakomicie przyjętego *Otella* Szekspira w reżyserii Chęcińskiego.

Po tragedii *Fedra* George’a Conrada, wystawionej przez Chęcińskiego, z nowymi dekoracjami Adama Malinowskiego i muzyką Stanisława Moniuszki, czytamy:

„Kończąc, winniśmy jeszcze powiedzieć słów parę o wystawie tej sztuki. Reżyserii, którejśmy się już tyle razy dawali we znaki, tym bardziej należy się wyraz słusznego uznania. Sumienna jej w tym razie staranność ocenioną być może tylko przez tego, kto zna nie pojedyncze już, nie setne, ale wprost tysięczne trudności, z jakimi ma do walczenia reżyser wystawiający na

<sup>164</sup> Wł. Bogusławski, „Kurier Warszawski” 1873 nr 17.

<sup>165</sup> Wł. Bogusławski, *Z teatru*, „Kurier Warszawski” 1878 nr 28.

<sup>166</sup> K. Kaszewski, *Przegląd teatralny*, „Kłós” 1879 nr 752.

<sup>167</sup> Wł. Bogusławski, „Kurier Warszawski” 1874 nr 96.

<sup>168</sup> (a.), *Teatr*, „Kłós” 1873 nr 437.



scenie dzieło, ze sfer tak niezwykłych, ze świata tak obcego dla grających i widzów. I dlatego bez wahania powiemy, że pan Chęciński, o zdolnościach którego zresztą nie wątpiliśmy nigdy, pokazał teraz nam wszystkim, co umie, i dobrze się zasłużył sztuce i publiczności<sup>169</sup>.

*Makbeta* Szekspira skomentowano następująco:

„W każdym razie pan Tatarkiewicz jako reżyser dobrze i pożytecznie utrwala się na swym stanowisku. *Makbet* wystawiony był z wielkim staraniem, słusznie też uczynili przywołani artyści, wyprowadzając z sobą kolegę, który przygotowawszy ło obrazu, ułatwił im wydobycie zeń wielu piękności<sup>170</sup>.

A oto ostatnie zdania recenzji *Walki kobiet* Ernesta Legouve i Eugène’a Scriba w „Kurierze Warszawskim”:

„Komedia wystawiona była nader starannie. Urządzenie i przyozdobienie salonu, dobór kostiumów, wszystkie harmonijnie obmyśłone szczegóły *mise en scène* dobrze świadczą o reżyserskim uzdolnieniu pana Tatarkiewicza<sup>171</sup>.

„Pierwsze przedstawienie *Safandulów* powiodło się szczęśliwie; wymagający nawet precyzji w szczegółach, objawiali głośno swoje zadowolenie z pracy artystów i reżysera. (...) *Mise en scène* komedii widniało dbałością o jej świetną ekspozycję”

– tak pisał „Kurier Warszawski”<sup>172</sup> po premierze komedii *Safandulę* Victoriene’a Sardou w reżyserii Chęcińskiego.

Dramat Salomona Hermanna Mosenthala *Deborah* był bardzo dobrze oceniony ze względu na wykonanie:

„Pan Chęciński w roli Żyda Abrahama i pani Borkowska w roli Joasi harmonijnie dopełnili całości. Piękny przekład i staranne *mise en scène* wiele się przyczyniły do zadowolenia, z jakim publiczność opuszczała teatr<sup>173</sup>.

Oto ostatnie zdanie recenzji w „Kłosach” *Przyjaciela kobiet* Alexandre’a Dumasa (syna):

„Niemalą również zasługą reżyserii jest umiejętne wystawienie całości (*mise en scène*) wnikaające z wielką bystrością w tysięczne dojrzałe zaledwie szczegóły, których by prosty śmiertelnik przy zwykłym czytaniu komedii nigdy nie odgadł<sup>174</sup>.

„W całości przedstawienia, w *mise en scène* przebijają się inteligencja i dobry smak reżyserii; nie popełniono żadnej śmieszności, o co we *Fauście* tak łatwo – i owszem widocznym było poszanowanie arcydzieła i szczerza dążność ubrania go w godną szatę sceniczną, przy uwzględnieniu warunków naszego teatru<sup>175</sup>.

– pisał Zawadzki po premierze *Fausta* Goethego.

<sup>169</sup> F.L. Lewestam, *Teatr*, „Kłosy” 1872 nr 350.

<sup>170</sup> Wł. Bogusławski, „Kurier Warszawski” 1878 nr 273.

<sup>171</sup> Wł. Bogusławski, „Kurier Warszawski” 1878 nr 261.

<sup>172</sup> Wł. Bogusławski, *Teatr*, „Kurier Warszawski” 1870 nr 70.

<sup>173</sup> Wł. Bogusławski, *Teatr*, „Kurier Warszawski” 1872 nr 156.

<sup>174</sup> F.H. Lewestam, *Teatr*, „Kłosy” 1869 nr 221.

<sup>175</sup> B. Zawadzki, *Teatr*, „Tygodnik Powszechny” 1880 nr 44.

Z wybranych fragmentów, które pokazują charakterystyczny dla teatru XIX wieku sposób pisania (a właściwie niepisania) o reżyserii przedstawień, zarysowują się trzy główne obszary problemów dotyczące działalności reżyserów (oraz kryteria ich oceny). Pierwszy koncentruje się wokół ustalenia właściwej obsady, szczególnie ról drugorzędnych oraz epizodycznych, kolejny to zagadnienia związane z wystawą i scenerią, czyli dobór dekoracji, akcesoriów i kostiumów, oraz trzeci – najważniejszy, gdyż dotyczy całości – czyli układu scenicznego – *mise en scène*.

## OBSADA

Trafna lub niewłaściwa obsada ról w przedstawieniu była oceniana jako zasługa lub błąd reżysera. O ile obsadę ról głównych dyktowały specjalizacje aktorskie, w wypadku ról drugorzędnych i epizodycznych decyzja zależała od reżysera. Wiadomo, że największą trudność z obsadą mieli reżyserzy w tragediach lub wielkich dramatach, gdzie liczba wykonawców przekraczała kilkanaście osób.

Krogulski wspomina pracę reżysera nad tragedią Conarda *Fedra* na benefis Heleny Modrzejewskiej:

„Chęciński z wielkim pietyzmem przygotował tę sztukę, i to do tego stopnia, że już po próbie generalnej odebrał jednemu z kolegów rolę i przysłał ją mnie, napisawszy przy tym kilka słów: »Przesyłam ci rolę Starca ludu na jutrzejszy benefis, są w niej tylko dwa odczewania, jak przeczytasz to poznasz, dlaczego ci ją posłałem«”<sup>176</sup>.

W tym samym przedstawieniu niewielką rolę greka Minosa grał Jan Królikowski, tylko „w dwóch występach aktu pierwszego” – czytamy w „Kłosach”, jednakże „pod jego ręką wyrosła na pierwszorzędną i lubo zbyt prędko zszedł ze sceny, nie zapomniał o nim nikt zapewne z obecnych do ostatniego zapadnięcia zasłony”<sup>177</sup>. Występ Królikowskiego jako Ksawerego w jednej tylko scenie w komedii Mellerowej *Fałszywe blaski* „ustalił wewnętrzny charakter utworu”<sup>178</sup>. „Pięknie to ze strony znakomitego artysty, że się od udziału w *Fałszywych blaskach* nie usunął, sztuka tym sposobem uniknęła może smutnego dysonansu, który na całość szkodliwie mógł być oddziaływać” – pisał „Kurier Warszawski”<sup>179</sup>.

Przyjmowanie małych ról przez pierwszorzędnych artystów nie było, przez wzgląd na specjalizacje, zasadą, jednakże nie należało na scenie warszawskiej do rzadkich wyjątków. W małych rolach „specjalizowali się” szczególnie dwaj pierwsi artyści męskiego zespołu, czyli Królikowski i Żółkowski. Warto pamiętać, że zachętą dla aktorów mogło być feu płacone od każdego występu, niezależnie od rodzaju roli. Żółkowski, mimo że był komikiem, nie odmawiał drugorzędnych lub epizo-

<sup>176</sup> Wł. Krogulski, *Z notatek starego aktora*, t. I, Warszawa 1918, s. 52.

<sup>177</sup> F.H. Lewestam, *Teatr*, „Kłosy” 1872 nr 350.

<sup>178</sup> F.H. Lewestam, *Przegląd teatralny*, „Kłosy” 1876 nr 593.

<sup>179</sup> „Kurier Warszawski” 1876 nr 242.

dycznych ról w poważnym repertuarze. Przyjął rolę Poloniusza w *Hamlecie* Szekspira, we wspomnianym dramacie Hugo *Marion Delorme* wcielił się w Ludwika XIII, a w dramacie Rapackiego *Wit Stwos* „nie odrzucił błahej roli króla portugalskiego”, pojawił się jedynie w akcie pierwszym, na kilkanaście minut, „po których zupełnie schodzi ze sceny”<sup>180</sup>. Również w komediach przyjmował niewielkie role, zyskując zawsze wielkie pochwały. „Małą miał rolę, ale wycisnął z niej więcej, niżby kto inny z najdłuższej uczynić był w stanie”<sup>181</sup> – pisał Lubowski o roli pana de Ryon w komedii Dumasa syna *Przyjaciel kobiet*. Jeszcze większy zachwyt wzbudzała jego „malutka rólka” Marszałka w komedii Korzeniowskiego *Doktor medycyny*<sup>182</sup>.

Do połowy lat siedemdziesiątych role drugie i pomocnicze wykonywali wyspecjalizowani w nich od lat artyści użyteczni, dzięki którym – szczególnie w komediach, ale także w poważnym repertuarze – udawało się stworzyć „harmonijną całość”. Od roku 1876 zaczął być widoczny dysonans między odtwórcami ról głównych i pomniejszych, szczególnie w sztukach wymagających wielu wykonawców.

Zdecydowanie największy kłopot z obsadą miał reżyser Deryng, najczęściej krytykowany za złe decyzje. Jak w cytowanej wyżej recenzji z *Nowożeńców* Bjørnstjerne’a Bjørnsona postąpił także w *Romeo i Julii*, kiedy role cenionych aktorów drugorzędnych (Niewiarowskiej i nieżyjącego już wówczas Stolpego) powierzył aktorom epizodycznym – Figarskiej i Stromfeldowi. Wydaje się, że Deryng, pracujący wcześniej na scenach prowincjonalnych, nie do końca respektował zasadę specjalizacji praktykowaną na warszawskiej scenie – nie wahał się powierzać większych ról aktorom grywającym dotychczas epizody. Świadczy o tym bardzo interesujący przykład przywołany we wspomnieniach Pawła Owerłły, w których cytuje list aktora ról pomocniczych Władysława Holtzman:

„Pan reżyser Deryng przysłał mi rolę księcia de Bouillon w sztuce pt. „*Adrianna Lecouvreur*”, którą grywał p. A. Żółkowski, uosobiony talent, jest więc niepodobieństwem, ażebym ja go mógł zastąpić, tym bardziej, że nigdy takich ról nie grywałem i nie czuję się na siłach odpowiedzenia im według wymagań sceny. Mam zaszczyt upraszać prześwietną Dyрекcję o uwolnienie mnie od niej, gdyż reżyser nie chciał uwzględnić mej słusznej prośby. W. Holtzman”.

Najciekawszy jest komentarz Owerłły:

„Z tego raportu wnosić można, że Deryng nie bardzo dbał o poziom sztuki, kiedy chciał artystą, nie należącym do czołowych sił, zastąpić artystę, który był ozdobą polskiej sceny i tę rolę zaliczał do wybitnych w swoim repertuarze. Skromność Holtzman świadczy o tym, jak wysoki miał kult dla sztuki”<sup>183</sup>.

Zła obsada, tzn. niezgodna ze specjalizacją, była czymś innym niż brak aktorów drugorzędnych dający się odczuć w przygotowanym przez Derynga wznowieniu *Romea i Julii*.

<sup>180</sup> Wł. Bogusławski, *Teatr*, „Kurier Warszawski” 1875 nr 85.

<sup>181</sup> E. Lubowski, *Teatr*, „Bluszcz” 1869 nr 38.

<sup>182</sup> Zob. (-m-), *Teatr, Doktor medycyny*, „Kurier Warszawski” 1878 nr 26.

<sup>183</sup> Zob. P. Owerłło, *Z tamtej strony rampy*, Kraków 1957, s. 185.

„Winniśmy wspomnieć coś o otoczeniu *Romea i Julii* – ale na co się to przyda? Wiemy, że jasełkowy ton tego otoczenia nie zależy ani od pana Derynga, ani od żadnego reżysera, ale tkwi w zapatrywaniu się na sztukę naszych artystów. Gdzie indziej np. rolę ojca Laurentego grałby pierwszorzędny artysta – u nas powinien być ją podjąć p. Rapacki. Ale wiemy, że p. Rapacki, który w swoim dramacie rolę ćwiartkową powierzył p. Żółkowskiemu, uważałby za ujmę swego talentu samą propozycję grania w *Szekspirze ogona*”<sup>184</sup>.

Bogusławski, zapędzając się w osobiste utarczki ze swoim poprzednikiem w zawodzie reżysera – Rapackim, zapomniał, że w premierowym przedstawieniu rolę ojca Laurentego grał Chęciński, ceniony aktor użyteczny, i to głównie w braku jemu podobnych talentów tkwił głoszony od połowy lat siedemdziesiątych „upadek warszawskiego dramatu”.

Zespół dramatu i komedii potrafił stworzyć wymarzoną obsadę komedii Aleksandra Fredry *Wielki człowiek do małych interesów*, gdzie nawet role lokajów wykonywali drugorzędni aktorzy Chomiński i Grzywiński, jednakże nie była to zasługa reżysera, lecz – „poczucie obowiązku” i „uszanowanie pamięci ojca komedii polskiej”<sup>185</sup>.

Spośród wszystkich wystawionych przez Derynga sztuk zdecydowanie najgorzej oceniono wznowienie *Marii Stuart* Juliusza Słowackiego:

„Dawno już nie wychodziliśmy z teatru pod wpływem tak przykrego wrażenia, jak wczoraj po przedstawieniu *Marii Stuart*. Na każdej scenie wydarzają się wypadki, że w dziele, w którego wykonaniu przyjmuje udział kilkanaście osób, parę ról nie dopisuje, stanowiąc nieprzyjemny dysonans w ogólnym akordzie; wczoraj, niestety, panowała w Letnim Teatrze najsmutniejsza z harmonii: harmonia niepowodzenia i chybionych wysiłków”.

Po krytyce wykonania ról głównych Bogusławski skupił się na rolach drugorzędnych, obsadzonych przez reżysera „młodszyimi siłami”: „Jakie one są, mógł przekonać się każdy, patrząc na szeregi scen, które z upokarzającą śmiesznością przypominały teatry prowincjonalne”. To sprowokowało Bogusławskiego do postawienia pytania:

„Czy istotnie scena nasza w takiej znajduje się pod względem personelu dramatycznego ostateczności, że ma tylko do wyboru albo skazać dzieło poety, albo wyrzec się wpisania go na

<sup>184</sup> W dalszej części recenzji Bogusławski wyjaśnia pojęcie ogona: „Jest to techniczne wyrażenie. Wynaleźli je ci sami artyści, którzy na każdym kroku prawić umieją o poświęceniach dla sztuki. Grać czarownicę lub Mardufa w *Makbecie*, Laurentego w *Romeo* nazywa się grać *ogony*. Otóż każdy bohater radby, aby koło niego najlepsi podejmowali się ogonów, ale sam nigdy nie chce być ogonem.

–Dlaczego, mówi, ja mam być *podpórką* dla innego?

*Podpórka* to także techniczne wyrażenie.

– Kiedy indziej, kto inny będzie dla pana lub pani *podpórką* – mówi nieszczęsny reżyser.

– To niech kto inny zacznie – brzmi zawsze odpowiedź” („Kurier Warszawski” 1877 nr 17).

Również za reżyserii Derynga o „ogonach” pisały „Kolce” w dialogu *Zza kulis*:

„Reżyser: Panno Mario! Przyjmij pani tę rolę...

Panna Maria: Co ja mam wisieć przy Romance – niech ona wisi przy kim chce.

Reżyser: Panno Romano! Może pani weźmiesz tę rolę?

Panna Romana: Ja mam być ogonem panny Marii? Niedoczekanie pańskie” („Kolce” 1878 nr 27).

<sup>185</sup> Zob. Wł. Bogusławski, *Teatr*, „Kurier Warszawski” 1877 nr 92.

repertuar? Są to pytania należące do jednej palącej kwestii, którą trzeba mieć odwagę nazywać właściwym mianem: powolnego chylenia się do upadku naszego dramatu. (...) Teatr nie może żyć samą komedią, choćby po europejsku graną, koncertowe przedstawienie *Wielkiego człowieka czy Dwóch blizn* nie stanowi dla sceny tytułu do rozgłośniej sławy. (...). Prawdziwą godność teatru, uszlachetniający wpływ zapewnia scenie dramat i tragedia<sup>186</sup>.

Okazało się, że zaraz po zmianie reżysera, chociaż problemy związane z obsadą zespołu nie zostały przełamane, problem małych ról w tragediach udało się z sukcesem rozwiązać. Czy zaważył autorytet reżysera? Umiejętność współpracy z długoletnimi kolegami? Nie wiadomo. Jednak szczególnie w trzech starannie przez Tatarkiewicza przygotowanych tragediach *Makbezie*, *Antoniuszu i Kleopatrze* Szekspira, a także *Fauście* Goethego zwracano uwagę na dobre wykonanie małych ról. W *Makbecie* role epizodyczne przyjęli Prażmowski, Wolski i sam Tatarkiewicz – „W obsadzie czuć było kielkującą karność czy też budzące się poszanowanie dla sztuki. Nie wchodzimy, co przeważało, rezultat nam wystarcza” – skomentował „Kurier Warszawski”<sup>187</sup>. Obsada *Antoniusza i Kleopatry* została bardzo pozytywnie oceniona, ponieważ artyści „wyższego polotu co dla miłości sztuki nie wahali się stanąć na stanowiskach podrzędnych, jak p. Rapacki w roli Oenobarbusa, który ma raczej funkcję opowiadawczą, oraz pan Szymanowski w krótkiej roli wróżbity, z którego uczynił postać typową”<sup>188</sup>. Omawiając natomiast wykonanie wszystkich ról w *Fauście*, zauważono: „Wszyscy, jak to mówią, wzięli się na pazury, tak iż nawet podrzędne role, jak współbiesiadników w piwnicy Awerbacha, Marty, ucznia i Walentyna, oddano poprawnie i gładko” – pisał Lubowski<sup>189</sup>.

## WYSTAWA

Wypada rozpocząć od następującej konstatacji – na temat wyglądu sceny z lat 1868–1880 nie posiadamy żadnej rzetelnej wiedzy. Nie zachowały się projekty ani szczegółowe opisy dekoracji z omawianego okresu. Posiadamy jedynie kilka rycin, które ukazały się w czasopismach ilustrowanych, oraz enigmatyczny przymiotnik „staranna”, którego recenzenci używali najczęściej do opisu wystawy. Reżysera oceniano ze względu na umiejętne wystawienie sztuki, czyli przygotowanie wystawy.

Ogólny wygląd sceny dramatycznej w omawianych latach przybliży wspomnienie Józefa Śliwickiego<sup>190</sup>:

<sup>186</sup> Wł. Bogusławski, *Teatr*, „Kurier Warszawski” 1877 nr 127.

<sup>187</sup> Wł. Bogusławski, *Teatr*, „Kurier Warszawski” 1878 nr 273.

<sup>188</sup> K. Kaszewski, *Przegląd teatralny*, „Kłosa” 1880 nr 760.

<sup>189</sup> E. Lubowski, *Przegląd teatralny*, „Tygodnik Ilustrowany” 1880 nr 253.

<sup>190</sup> Józef Śliwicki do września 1885 roku przebywał w rodzinnym mieście Warszawie, rok wcześniej debiutował na scenie Teatryku Dobroczynności. Jego wspomnienie z maja 1885 roku z gościnnych występów zespołu Meiningerów można uznać za reprezentatywne także dla wyglądu sceny warszawskiej lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XIX wieku. Zob. *Słownik biograficzny teatru polskiego 1765–1965*, Warszawa 1873, s. 725.

„Nie znaleźliśmy ówczesnie na scenie (...) »zamkniętych pokoi«, mebli na scenie z wyjątkiem najkonieczniejszych, efektów świetlnych, historycznej wierności kostiumów (...). Dekoracje boczne były »na przecięciach«, to znaczy składały się z poszczególnych płaszczyzn, które ze środkowych krzeseł robiły w perspektywie wrażenie całości, ale już oglądane cokolwiek bardziej z boku odkrywały istniejące między nimi przerwy. W te przerwy w razie potrzeby wmontowywano drzwi, nie sięgające jednak górnego brzegu dekoracji, tak że powstawały »dziury w dziurach«. Mebli używano tylko najkonieczniejszych, zazwyczaj stołu i paru krzeseł, aby aktorzy mogli usiąść, jeśli im tak z roli wypadło. Wszystko inne było malowane na dekoracjach. O efektach świetlnych właściwie nie było mowy. Teatr był oświetlony palnikami gazowymi, które świeciły się przez cały czas przedstawienia jednakowo, zarówno na widowni jak i na scenie”<sup>191</sup>.

Jak mogła wyglądać codzienna scena Teatru Rozmaitości? Wystrój sceny komedii ograniczał się do pokoju zbudowanego z malowanego prospektu i bocznych kulis, oraz „najkonieczniejszych” – jak wspominał Śliwicki mebli, które – delikatnie mówiąc – nie cieszyły się dobrą opinią.

„Przy sprawozdaniach z przedstawień w teatrze Rozmaitości, niejednokrotnie już czynione były wzmianki o bardzo małym i mocno zużytym zasobie przyborów scenicznych, jakimi ten teatr się wspomaga. Rzeczywiście, nie mówiąc już nic o dekoracjach, wszystkie sprzęty sceniczne lepiej są znane widzom uczęszczającym do tego teatru, aniżeli meble zapełniające własne ich mieszkanie”

– narzekał „Tygodnik Ilustrowany w roku 1871, szczęśliwie dla nas podając więcej szczegółów dotyczących wystroju sceny. Czytamy więc

„Ileż to już razy przesunął się przed naszymi oczami ów fotel czarną skórą obity, w którym wszyscy ojcowie i wujaszkwowie teatralni, wszystkie babki i matki szlachetne szukają dla siebie wypoczynku. Na tym fotelu siadają i parowie Francji, i generałowie, i pani kasztelanowa zagniewana na syna, i nawet bodaj Rychter, pierwszy raz występujący w *Lektorce*, co miało miejsce, jak wiadomo, ćwierć wieku temu. A cóż powiedzieć o owym klawikordzie, wiecznie wsuniętym w drugą kulisę dla łatwiejszego skomunikowania się z grajkiem fortepianowym, ukrytym za sceną? Nieoceniona jest także toaleta o złotych słupkach. *Wykwintny* ten sprzęt kobiecy każdego wieczoru prawie ukazuje się na scenie”<sup>192</sup>.

Niewybredny żart „Kolców” z roku 1874 – na rycinie przedstawiono mocno zużyte i częściowo połamane meble z takim komentarzem: „Korzystając z przedwczesnego skonu jednego z aplikantów kolei Terespolskiej, Reżyseria Teatru Rozmaitości przyszła nareszcie do ładnych mebelków, mogących jeszcze śmiało figurować w salonowych sztukach Alfreda de Musseta”<sup>193</sup> – zdaje się dowodzić, że członkowie zespołu dramatu i komedii występowali najczęściej wśród zniszczonych mebli. Wy-

<sup>191</sup> J. Śliwicki, *Juliusz Cezar w wykonaniu Meiningerów* [w:] *Sto przedstawień w opisach polskich autorów*, oprac. Z. Raszewski, Wrocław 1993, s. 106.

<sup>192</sup> *Kronika tygodniowa*, „Tygodnik Ilustrowany” 1871 nr 202.

<sup>193</sup> Zob. „Kolce” 1874 nr 9.

daje się, iż wnętrze Teatru Rozmaitości, które charakteryzowało się ciasnotą i niewygodnymi siedzeniami, komponowało się z biednym wystrojem sceny<sup>194</sup>.

Warto zauważyć, że od połowy lat siedemdziesiątych sytuacja na scenie Rozmaitości zaczęła się nieznacznie poprawiać. Z inicjatywy nowego dyrektora, Bogumiła Folanda, dekoratorzy przygotowali dwie całkiem nowe dekoracje (tzn. pokoje sceniczne) oraz odświeżyli pięć dawnych<sup>195</sup>.

Inwestycja miała niewątpliwie związek z olbrzymią popularnością polskich sztuk. Komедie *Pozytywni* i *Epidemia* Narzymskiego, *Nietoperze* Lubowskiego, *Przed ślubem* Zalewskiego czy *Wielki człowiek do małych interesów* Fredry były chwalone przez recenzentów za staranne przygotowanie. Przedstawienie komedii Fredry zostało uwiecznione na jedynej znanej rycinie, przedstawiającej wnętrze Teatru Rozmaitości (il. 44), którego wystrój sceny jest znakomitym potwierdzeniem cytowanego wspomnienia Śliwickiego. Dopiero za reżyserii Tatarkiewicza zdarzył się pierwszy wypadek, kiedy specjalnie do sztuki Dumasa (syna) *Cudzoziemka* zamówiono nową dekorację, i fakt ten traktowano jak niezwykle wydarzenie. „Miraculum! Sala Teatru Rozmaitości, ozdobioną będzie garniturem nowych mebli, nawet podobno i nowymi dekoracjami”<sup>196</sup>. Po wystawieniu tej komedii reżysera spotkały pochwały za „przyczynienie się do harmonii”<sup>197</sup> spektaklu. Reżyser Tatarkiewicz przy poparciu finansowym Dyrekcji dbał o bogatą wystawę każdej sztuki na scenie Rozmaitości. Do *Walki kobiet* Scribe’a i Legouvégó zamówiono również nową dekorację – „salę Renaissance, w stylu włoskim”, którą namalował Adam Malinowski. Wiadomości o nowej dekoracji umieszczano na afiszach teatralnych jako dodatkową atrakcję dla publiczności<sup>198</sup>.

Jednak o rzeczywistych umiejętnościach reżysera w przygotowywaniu wystawy świadczyła przede wszystkim praca na scenie Teatru Wielkiego przy organizowaniu tła tragedii i dramatów. Jak wiadomo, wymagała ona stworzenia co najmniej kilkunastu scen oraz ustalenia zmian między scenami. Ułożenie wystawy polegało – tak jak na scenie Rozmaitości – na zabudowaniu przestrzeni scenicznej malowanymi dekoracjami oraz niezbędnymi meblami. Najczęściej płótna oraz meble dobierano z bogatych magazynów teatralnych, czyli używano dekoracji i sprzętów wykorzy-

<sup>194</sup> Por. „Pod filarami teatralnymi błyszczą teraz ozdobne wystawy sklepowe, tym bardziej więc rażą oko przechodnia brudne i odrapane okiennice i okna od kas Teatru Rozmaitości. Czyżby wszystkie akcesoria teatralne musiały być koniecznie starymi i zużyтыми?” – pytał „Kurier Warszawski” (1873 nr 185).

<sup>195</sup> Zob. „Kurier Warszawski” 1875 nr 180.

<sup>196</sup> Zob. „Kłószy” 1877 nr 650.

<sup>197</sup> Por. „Pełna taktu i dystynkcji p. Niewiarowska, inteligentnie rozmawiający p. Rapacki, umiarkowany w komizmie p. Ostrowski, dobrze na wodzy trzymający uczucie p. Tatarkiewicz i przyzwoity p. Prażmowski nie szczędzili usiłowań, ażeby całość zaokrągliła się harmonijnie. Przyczynił się do tej harmonii jako reżyser p. Tatarkiewicz, którego wyborną scenerię poparła dyrekcja okazałą wystawą. *Teatr „Kurier Warszawski”* 1878 nr 1.

<sup>198</sup> Zob. Afisz Teatru Rozmaitości nr 7720 [*Cudzoziemka*] „Dekoracje w akcie 1-ym pędzla p. Malinowskiego – Dekoratora Teatrów Warszawskich”, nr 7858 [*Walka kobiet*] „Sala »Renaissance« w stylu włoskim – p. Adama Malinowskiego, Dekoratora Teatrów”, Afisze Teatru Rozmaitości 1876–1878, sygn. 224 671 BJ.

stywanych w operach i baletach. Zdolność reżysera polegała więc na zaaranżowaniu na scenie gustownej kompozycji z wymienionych elementów.

Pierwszą tragedią, do której zamówiono nową dekorację, był *Kupiec Wenecki* Szekspira w roku 1869 (il. 52). Sala dożów, namalowana przez Grońskiego i Uziembłę „według szkicu Canaletta”<sup>199</sup>, wzbudzała ogromne zainteresowanie prasy oraz zachwyt publiczności. „Dodać należy, że ekspozycja sceniczna tego dzieła odznaczała się niezwykłą sumiennością i przepychem kostiumów i dekoracji, z których najpiękniejsza wykonana była naumyślnie przez p. Grońskiego”<sup>200</sup>. W całym omawianym okresie zdecydowanie wzbudziła ona największe zainteresowanie prasy, prawdopodobnie dlatego, że była wykonana do jednej z pierwszych wtedy tragedii na scenie Teatru Wielkiego<sup>201</sup>. O następnych inscenizacjach nie wiemy nic ponad enigmatyczne określenia „dobre dekoracje”, „bogata i staranna wystawa”, którymi, co warto podkreślić, odznaczały się wszystkie tragedie przygotowane przez Chęcińskiego.

Jedną z najbardziej chwalonych była *Fedra* Conrada. Dekoracje do tragedii przygotował nowo zatrudniony Adam Malinowski, a była to prawdopodobnie jedna z pierwszych jego prac na scenie warszawskiej. Opis wystawy pióra Keniga należy do najdłuższych i najbardziej szczegółowych relacji o wyglądzie sceny:

„W czwartym bowiem akcie z portyku pałacu Tezeuszowego widać morze i wyspy, tak przynajmniej tłumaczymy sobie wodę widzianą na tylnej kurtynie, strumyczek bowiem taki jak Ilissos nie mógł się tak szeroko rozlewać. Zresztą dekorator ten, nowo sprowadzony podobno, zdaje się zdolnym w swej sztuce, zwłaszcza w malowaniu tylnych kurtyn, ma czucie słońca, ciepła, szczególnie dekoracja trzeciego aktu tym się odznacza. W piątym za to akcie propylee stanowiące tylną kurtynę za mało oddalone, to jest za silnie w tonie trzymane w stosunku do frontowej świątyni kopiowanej z Nike ateńskiej. Fronty za to, czyli przodowe kulisy, chociaż wykonane starannie, nie odznaczają się siłą złudzenia, ten odskok od dekoracji do Rasyna, który o nie dbał bardzo mało, robimy, by się załatwić z wystawą *Fedry*, która jest bardzo staranna, powiedzielibyśmy nawet niezwykle kosztowna, bacząc na rodzaj dzieła. Dramat, tragedia zaliczają się u nas do wydziedziczonych pod względem wystawowego bogactwa”<sup>202</sup>.

Kenig miał oczywiście na myśli porównanie przede wszystkim z przedstawieniami baletowymi, które pod względem inscenizacyjnym odznaczały się niebywałym rozmachem<sup>203</sup>. Kolejne premiery baletów nowego dyrektora baletu Wergiliusza

<sup>199</sup> Za: „Kurier Warszawski” 1869 nr 63.

<sup>200</sup> K...i [J. Kotarbiński], *Przegląd teatralny*, „Przegląd Tygodniowy” 1869 nr 14. „Rzeczywiście – czytamy w »Tygodniku Ilustrowanym« – nowa dekoracja (...), przedstawiająca salę pałacu dożów w Wenecji, jest bardzo piękna i wiernie skopiowana z natury (...)” („Tygodnik Ilustrowany” 1869 nr 64).

<sup>201</sup> O wrażeniu, jakie sprawiła nowa dekoracja Grońskiego w tragedii Szekspira, może świadczyć również fakt, że nawiązywano do jej autora w recenzji z baletu *Flick i Flock*: „Piękne i kosztowne dekoracje skutecznie dopomagają do efektu całości, a odznacza się głównie pod tym względem kończąca balet apoteoza, wykonana przez pana Grońskiego, któremu sala dożów weneckich w ostatnim akcie *Kupca weneckiego* tak zasłużony zjednała rozgłos” (W. Szymanowski, *Przegląd teatralny* „Tygodnik Ilustrowany” 1869 nr 98).

<sup>202</sup> Zob. „Gazeta Warszawska” 1872 nr 53.

<sup>203</sup> Por. np. recenzja z baletu *Flick i Flock*: „Gnomy, nimfy, czarodziejki, żaby, ryby i raki (...) przesuwają się po tej samej scenie, po której tańczą znowu wszelkie narodowości odpowiednie ich zwyczajom tańce. (...) Dekoracje wszystkie przesłiczne, panoramy Paryża, Wiednia i innych okolic przepyszne,





Il. 52. *Kupiec wenecki* Wiliama Szekspira na scenie Teatru Wielkiego, pr. 17 III 1869, rys. F. Tegazzo  
 źródło: „Tygodnik Ilustrowany” 1869 nr 65

Caloriego, który przywiązywał olbrzymią wagę do wystawy scenicznej, pokazywały nieporównywalną przepaść pomiędzy przedstawieniami dramatycznymi a baletowymi na scenie Teatru Wielkiego.

„Przyznać należy, że wystawa [baletu] *Twardowskiego* jest przepyszna. Kostiumy świeże i świetne, połyskujące od złota, srebra i siedmiu barw tęczyowych; dekoracje czarujące, na które składało się kilku mistrzów warszawskich i wiedeńskich, choć między nimi wieniec przypada naszemu Malinowskiemu; maszynerie w końcu, z małymi wyjątkami – ładujące – wszystko to rzeczywiście tworzy całość tak uroczą, że... aż oczy bolą, lubo dusza drzemie sobie głęboko. *Pan Twardowski* niezawodnie długo utrzyma się na naszej scenie, i p. Caloriemu należy się uznanie, że chociaż cudzoziemiec, ile możliwości przejąć się starał naszą tradycją narodową: – lubo znów z drugiej strony, wspomniawszy, że miła ta zabawa kosztuje coś około bagatelki 20 000 rubli, mimo woli zrędom przychodzi myśl natrętna, co by to za te pieniądze na polu dramatu i opery naszej zrobić było można...”<sup>204</sup>.

Nie można nie docenić jednak wzrostu znaczenia plastyki scenicznej w inscenizacjach dramatycznych od połowy lat siedemdziesiątych. Najlepszym tego przykładem jest finansowe poparcie Dyrekcji dramatu Rapackiego *Wit Stwosz*, po-

najefekowniejsza z dekoracji jest ostatnia, w tak zwanej apoteozie” „Dziennik Warszawski” 1869 nr 236, za: J. Pudełek, dz.cyt., s. 17.

<sup>204</sup> *Kronika tygodniowa*, „Tygodnik Ilustrowany” 1874 nr 341.



Il. 53. *Wit Stwosch* Wincentego Rapackiego na scenie Teatru Wielkiego, pr. 19 IV 1875, rys. J. Maszyński

ź r ó d ł o: „Tygodnik Ilustrowany” 1875 nr 382

czątkowo przygotowywanego przez Chęcińskiego, a dokończonego przez samego autora. Prawdopodobnie wspomniana podróż teatralna reżysera i dekoratora do Norymbergii nie doszła do skutku, ale sama inicjatywa warta jest podkreślenia. Do sztuki sporządzono kilka nowych dekoracji (il. 53), wykonanych specjalnie do tego dramatu przez Grońskiego: „przepyszna świątynia św. Sebalda, z (...) zegarem, wspaniała sala radna magistratu, piękna pracownia Wita – oto kompozycje dekoracyjne, które mogłyby być ozdobą każdej sceny europejskiej” – czytamy w „Tygodniku Ilustrowanym”<sup>205</sup>.

Niewątpliwie największą wystawnością odznaczały się tragedie reżyserowane przez Tatarkiewicza. Przygotowaniem wystawy *Makbeta* pierwszy raz w omawianych latach zasłużył na publiczną owację – publiczność i zgromadzeni artyści dziękowali reżyserowi za jego pracę<sup>206</sup>. Do dwóch kolejnych tragedii – *Antoniusza i Kleopatry* Szekspira oraz do *Fausta* Goethego – Malinowski przygotował już nie dwie lub trzy dekoracje, jak bywało zazwyczaj, ale co najmniej sześć nowych, co na scenie dramatycznej było zjawiskiem wyjątkowym. Należy zaznaczyć, że od działalności Tatarkiewicza recenzenci zaczęli zauważać główną rolę reżysera w inscenizowaniu tragedii, czemu dawali wyraz już nie, jak dotąd, w kilku zdaniach recen-

<sup>205</sup> Zob. „Tygodnik Ilustrowany” 1875 nr 383.

<sup>206</sup> „Makbet wystawiony był z wielkim staraniem, słusznie też uczynili przywołani artyści, wyprowadzając z sobą kolegę, który przygotowawszy tło obrazu, ułatwił im wydobyć zeń wielu piękności” (Wł. Bogusławski, *Teatr*, „Kurier Warszawski” 1878 nr 273).

zji, ale poświęcali mu pierwsze słowa oceny wykonania tragedii. „Na największe uznanie publiczności zasługuje w wystawieniu tej sztuki reżyseria, której wreszcie zdolność i energia uwydatniły wszystkie występy pani Modrzejewskiej, a obecna tragedia jeszcze mocniej poświadczyła”<sup>207</sup> – czytamy w „Kłosach” w omówieniu premiery *Antoniusza i Kleopatry*. „Zasługi reżyserii nie tylko odmawiać nie myślimy, ale nawet gorąco jej przyznajemy. Bo wystawa i sceneria były tu wzorowe, z czym spotykaliśmy się nie zawsze na scenie warszawskiej”<sup>208</sup> – pisał Lubowski zanim jeszcze omówił grę aktorów w *Fauście* Goethego. Niezwykłą starannością odznaczały się nie tylko premiery wielkiego repertuaru na scenie Teatru Wielkiego. Na uznanie troskliwości reżysera i wsparcia Dyrekcji zasługuje wystawienie dramatu Wincentego Rapackiego *Pro honore domus*, do którego Malinowski namalował dwie dekoracje („pokój Beaty i pokój Kasztelana”<sup>209</sup>) oraz uszyto nowe kostiumy.

Należy podkreślić, że w omawianym dwunastolecu wystawa sceniczna nie była tematem szczególnego zainteresowania, a tym bardziej magnesem przyciągającym publiczność do teatru. Co ciekawe, okazuje się, że do podobnych wniosków doszła znawczyni baletu Janina Pudełek. Nawet inscenizacyjny przepych baletów Caloriego nie trafiał w gusta publiczności przedstawień baletowych. Dbając o bogactwo wystawy i efekty sceniczne, „nie przywiązywał natomiast należytej uwagi do zapewnienia im logiki, jasności i zajmującego wątku treściowego, do starannego opracowania dramaturgicznego. Nie docenił pod tym względem wieloletnich przyzwyczajeń warszawskiej publiczności. Widowiskowe walory nowych dzieł oszalały na krótko i przyciągały szerokie rzesze tych, którym wystarczyło jedno-razowe obejrzenie »cudowności« wystawy. Toteż po kilkunastu przedstawieniach widownia pustoszała, bo nie przychodzili prawdziwi miłośnicy baletu, nie znajdując w nim walorów godnych powtórnego wystawienia”<sup>210</sup>.

## UKŁAD SCENICZNY (*MISE EN SCÈNE*)

Reżyser odpowiadał za układ sceniczny sztuki, od którego zależało uzyskanie tak pożądanej całości, bez której nie można było osiągnąć upragnionej w teatrze XIX wieku iluzji. Śledząc proces tworzenia przedstawień, można było zauważyć różny stopień trudności w układzie scenicznym komedii na scenie Rozmaitości i wielkiego repertuaru na scenie Wielkiej.

Badając możliwości obsadowe zespołu, który był bez wątpienia najmocniejszy i najbardziej urozmaicony w fachach komediowych, oraz proces pracy nad przedstawieniami (czas na uczenie się ról na pamięć, wielokrotne próby układu scenicznego komedii), łatwo zauważyć, że włożony wysiłek przekładał się na całość wykonania. Trudno znaleźć recenzję z przedstawienia komedii, w której nie chwalono by

<sup>207</sup> K. Kaszewski, *Przegląd teatralny*, „Kłosy” 1880 nr 760.

<sup>208</sup> E. Lubowski, *Przegląd teatralny*, „Tygodnik Ilustrowany” 1880 nr 253.

<sup>209</sup> *Z teatru*, „Kurier Warszawski” 1880 nr 30.

<sup>210</sup> J. Pudełek, dz.cyt., s. 19.

znakomitego wykonania wszystkich ról oraz układu scenicznego. Podstawą *mise en scène* było wyćwiczenia tempa, które nadawało komediom rytm. Udało się odnaleźć słowa samego reżysera opisującego wykonanie *Posażnej jedynaczki*.

„Teatr pełen – oklaski na wejście Żółkowskiego nie liczą się – oklaski za sztukę zliczyć nie można. Śmiech, brawa, wrzaski, krzyki – czasem przeszkadzały artystom. Sztuka poszła jak z płatka, jednej zmyłki, jednej niepotrzebnej pauzy nie było (nie jest to przymówka reżyserska, ale tak ludzie utrzymują). Całość trwała 50 minut, więc musiała iść żywo”<sup>211</sup>

– pisał Chęciński do autora.

O ile wykonanie wszystkich komedii było w zdecydowanej większości bez zarzutu, wzbudzało większy lub mniejszy zachwyt publiczności i krytyki, o tyle wykonanie dramatów i tragedii wiązało się zawsze z większą lub mniejszą krytyką. Układ sceniczny dramatów i tragedii, składających się często z kilkunastu obrazów, znacznie utrudniał uzyskanie efektu całości i zawsze należało do niego dopisać – „przy uwzględnieniu warunków naszego teatru”. Jaki był tego główny powód? Największymi przeszkodami w takich przedstawieniach były sceny zbiorowe oraz zmiany dekoracji między aktami (nazywanymi w skrócie) „międzyaktami”. Sprawność w pokonaniu wspomnianych problemów uważano za atuty reżyserów.

## STATYŚCI, SCENY ZBIOROWE

Przyświecająca teatrowi XIX wieku zasada wierności wobec autora dramatu nakładała na ówczesnych inscenizatorów obowiązek reżyserowania scen zbiorowych na scenie warszawskiej w wykonaniu chórzystów i chórzystek opery. Lud na scenie w różnych postaciach (dworzan, żołnierzy, gości balowych itd.) był zasadniczym elementem komponującym przygotowywane obrazy, co znakomicie pokazują zachowane drzeworyty (il. 54 i 55). Statystów należało ubrać w historyczne stroje, wyćwiczyć z nimi wejścia, wyjścia oraz ruchy i gesty w scenach balów, uczt, pojedynków etc. W kostiumach dla statystów zazwyczaj wytykano niezgodność historyczną oraz ubóstwo, które rzucało się szczególnie w oczy w porównaniu z bogactwem kostiumów baletowych, np. do baletu *Bogini Walhalli* uszyto ich 1300<sup>212</sup>. „Okruchami ze stołu baletu żywi się dramat. (...) Ubiorzy nieraz wołają o sprzedaż na licytację”<sup>213</sup> – narzekano najczęściej.

Skutek warunków pracy na scenie Teatru Wielkiego, zajętej najczęściej przez balet i operę, gdzie odbywało się tylko kilka prób, a prawdopodobnie tylko jedna próba generalna dramatu, nie mógł być niewidoczny w czasie premiery. Przykładowo w sztuce *Dalila* O. Feuilleta, wyjątkowo chwalonej za wykończenie wszystkich ról i uzyskanie „efektu całości”, zauważono jednak, że „efektowi temu zaszkodziłi natomiast aż nadto komparsi, jakaś margrabina i lady, jakiś margrabia i książę,

<sup>211</sup> List z 10/11 1870, rkps BN III 8431.

<sup>212</sup> Zob. „Kurier Warszawski” 1875 nr 135.

<sup>213</sup> S.K., *Pokłosie* (Sabinki, P. Heysego), „Kłosy” 1879 nr 732.



Il. 54. *Marion Delorme* Victora Hugo na scenie Teatru Wielkiego, pr. 29 I 1873, rys. F. Tegazzo  
 źródło: „Tygodnik Ilustrowany” 1873 nr 268



Il. 55. *Don Carlos* Friedricha Schillera na scenie Teatru Wielkiego, pr. 28 II 1874, rys. F. Tegazzo  
 źródło: „Tygodnik Ilustrowany” 1874 nr 323

którzy doprawdy, jak już się nie godzi, wysilali się na karykatury przedstawionych przez siebie osobistości”<sup>214</sup>.

Statyści potrafili zniszczyć najlepiej przygotowaną tragedię, powodując charakterystyczną dysharmonię między głównymi wykonawcami a tłem.

„Wystawa sztuki, co do dekoracji i kostiumów, odznaczała się wielką starannością, ale szkoda, że nie możemy tego powiedzieć o ustępach zbiorowych. Te marsowe miny wojaków średnio-wiecznych, te ich burzliwe wpadania na scenę po broń lub wypadania z bronią – wszystko to jest tak straszne i przerażające, że trudno się powstrzymać od śmiechu”<sup>215</sup>

– czytamy w recenzji z tragedii *Sylwia* Mosenthala w reżyserii Tatarkiewicza. Do wyjątków należały przedstawienia, w których chwalono „grupowanie mas”.

Jednym z nich był dramat Émile Erckmanna *Hans Mathis* w reżyserii Chęcińskiego. Pozytywna ocena była tym cenniejsza, że zamieszczona w wyjątkowo „ostrych” „Kolcach”: „Co do wystawy i scenerii musimy p. Chęcińskiemu oddać należytą pochwałę za pracę umiejętną i ochotną. (...). Wieśniacy i mieszcanki, żandarmi, goście i sędziowie pracowali usilnie, żeby całości nie zepsuć, a i to na zasługę im piszemy”<sup>216</sup>. Za umiejętną pracę ze statystami – nie tylko w swoim dramacie *Wit Stwosz*, lecz także za reżyserię „ustępów zbiorowych artystów niższego chóru”<sup>217</sup> w *Krytykach* Jana Chęcińskiego – chwalono najczęściej Wincentego Rapackiego.

Na problem umiejętnej reżyserii scen zbiorowych zwrócono większą uwagę podczas pierwszej wizyty Ernesta Rossiego, który zyskał uznanie również za „rzadkie reżyserskie i mentorskie zdolności” objawiające się – w ocenie recenzenta – znakomitym wyćwiczeniem drugo- i trzeciorzędnych aktorów jego trupy oraz chórzystów. „Dlaczego całość – pytał krytyk – najtrudniejszych nawet reprezentacji Włochów nie raziła nigdy?” Odpowiedź dotyczyła harmonijnej gry wszystkich artystów, a w szczególności statystów, którzy w *Koriolanie* Szekspira występowali jako „lud rzymski”.

„Rola jego niełatwa i niemała, stanowi on w tragedii czynnik równoważący znaczenie głównego bohatera. Trudno było sprowadzić tłum znad brzegów Tybru, musiano się kontentować zwykłymi komparsami, którzy w naszym dramacie dotychczas stanowili ciemne tło scen zbiorowych i bezduszną masę wychodzącą i wchodzącą na dany znak przez inspicjenta teatralnego. (...). Włoski reżyser w przeciągu trzech dni z miejscowego żywiołu zrobił obywateli rzymskich, nauczył ich ruszać się, krzyczeć, gestykulować, i pozostawił po sobie dowód, że nie ma trudności niezwalczonych, jeżeli się umie je dla dobra sztuki pokonywać”<sup>218</sup>.

Być może młody reżyser Tatarkiewicz podpatrzył i wykorzystał metodę Rossiego? „Przekonaliśmy się, że nasze chóry mogą żyć i poruszać się; dotąd były to niestety martwe bryły, podczas gdy gra chórów podnosi nadzwyczaj prawdę i siłę scenicznego wrażenia. Cieszymy się z zwrócenia baczości w tę stronę” – pisano po

<sup>214</sup> F.H. Lewestam, *Teatr*, „Kłosy” 1871 nr 335.

<sup>215</sup> K. Kaszewski, *Z teatru*, „Tygodnik Powszechny” 1878 nr 14.

<sup>216</sup> *Hans Mathias*, „Kolce” 1873 nr 88.

<sup>217</sup> K. Kaszewski, *Przegląd teatralny*, „Tygodnik Ilustrowany” 1875 nr 374.

<sup>218</sup> Rossi i jego występy na scenie warszawskiej, „Tygodnik Powszechny” 1878 nr 30.

przedstawieniu tragedii Heysego *Sabinki*; dodając jednakże „nieśmiertelną” uwagę – „w kostiumach za to, jak zwykle, było dużo anachronizmów”<sup>219</sup>. Można zaobserwować, że od końca lat siedemdziesiątych na reżyserię scen zbiorowych zaczęto zwracać baczniejszą uwagę, wymagając od reżysera większej odpowiedzialności za ten element przedstawienia<sup>220</sup>.

## MIĘDZYAKTY

Kiedy były zbyt długie, wywoływały falę krytyki:

„Międzyakty komedii lekkiej i wesołej zacierają wrażenie i niecierpliwią widzów, jak tego mieliśmy dowód na czteroaktowej komedii pt. *Podróż pana Perichon* [Labiche’a i Martine’a], chciano tę komedię skończyć koniecznie na wpół do jedenastej, kiedy skończyć się mogła o wpół do dziesiątej”<sup>221</sup>.

O ile w Teatrze Rozmaitości przyczyny ich długości były natury „pozaartystycznej”, w przedstawieniach tragedii wiązały się ze sprawnością zmian dekoracji pomiędzy scenami.

Problem ten stał się wyraźny podczas przedstawienia *Hamleta*, w którym – jak obliczył Józef Szczublewski, korzystając z zachowanego scenariusza – akcja sceniczna zajęła 160 minut, a same przerwy kolejne 130 minut<sup>222</sup>. Zmiany po każdym obrazie odbywały się za „zasłoną z draperią”, kiedy widzowie kilkanaście minut czekali na swoich miejscach na początek nowej sceny, i dopiero zapadnięcie „zasłony z architekturą” – jak informował afisz – oznaczało koniec aktu, kiedy zmieniano

<sup>219</sup> B. Zawadzki, *Teatr*, „Kurier Warszawski” 1879 nr 134.

<sup>220</sup> W ostatnim sezonie prezesury Muchanowa głos w sprawie scen zbiorowych zabrało humorystyczne czasopismo „Mucha” w dowcipnym tekście pt. *Rady dla reżysera*: „Skarżą się wszyscy, że masy na scenie czy to w dramacie, czy w operze nie umieją się ruszać i stojąc jak kołki, ledwie machają w rytm rękami. A jednak był sposób ożywienia ich tak prosty i tak skuteczny, że najniezdarniejszy chór przewyższyłby najdzielniejszą i słynącą z gry zbiorowej trupę artystów dworskich Meiningerów. Sposób ten wynaleźliśmy: My »Mucha«. Wszystko polega na pewnych znakach i objaśnieniach dawanych przez reżysera, które wywołują odpowiednie wrażenie na artystach, chórach i statystach. I tak.

### **Przerazenie tłumu**

Wywołuje się trzema wyrazami reżysera: *Kasa wstrzymała zaliczki!*

### **Radość szalona ludu**

Reżyser zza kulis woła: *Prezes podpisał wszystkie podwyżki!*

### **Oslupienie wieśniaków**

Pokazuje się w kulisie jedna z okazalszych starszych artystek w stroju Wenery.

### **Oburzenie panów i kawalerów**

Zamiast wina, choćby lury, rekwizytor rozlewa do kieliszków wodę zafarbowaną resztkami soku. (...)” („Mucha” 1880 nr 39).

<sup>221</sup> „Kłósy” 1870 nr 285.

<sup>222</sup> Zob. J. Szczublewski, *Warszawski scenariusz „Hamleta” z 1871 roku*, „Pamiętnik Teatralny” 1962 z. 1, s. 128.

dekoracje przy pustej widowni. „U nas antrakty trwają dłużej niż samo przedstawienie!” – narzekano w 1871 roku<sup>223</sup>.

Chociaż narzekania na długość antraktów i nieumiejętność zmian pomiędzy scenami nie ustawały w ciągu całego dwunastolecia, dwóm reżyserom udało się polepszyć tempo wystawianych sztuk. Rapackiemu dziękowano za krótkie międzyakty zarówno przy wystawieniu *Krytyków* Chęcińskiego, jak i *Intrygi i miłości* Schillera, o której pisano:

„Rzetelna pochwała należy się ogólnie wystawie całej sztuki, starannemu i wiernemu doborowi kostiumów, a mianowicie oszczędzenia widzom znużenia, którego powodem staje się u nas często zbyt długie przedłużanie przystanków między aktami. Tym razem sztuka szła żywo i składnie, tak że widowisko całe, zaczawszy się o zwykłej godzinie, skończyło się o jedenastej”<sup>224</sup>.

Przy gwarancji utrzymania sztuki na dłużej w repertuarze reżyserzy dokonywali zmian i skrótów po kolejnych powtórzeniach. Najczęściej skracał międzyakty Tarkiewicz. „Tragedia *Makbet* kończy się coraz wcześniej. Wczorajsze trzecie przedstawienie tej sztuki, w której mówiąc nawiasem, gra artystów, wolna od pierwotnej gorączki, wyrównała się znacznie – skończyło się dziesięć minut po dziesiątej”<sup>225</sup>. Wydaje się, że ostatnie przedstawienie tragedii w dwunastolecu Muchanowa można uznać za znaczny postęp inscenizacyjny. „Wczorajsze przedstawienie *Fausta* skończyło się o trzy kwadranse na jedenastą, dzięki nabytej już większej wprawie w ustawianiu dekoracji i urządzaniu maszynerii” – czytamy w dokumentującym codzienne życie teatru „Kurierze Warszawskim”<sup>226</sup>.

Na scenie warszawskiej reżyser był kierownikiem zespołu dramatu i komedii, pełnił funkcję kierownika artystycznego repertuaru oraz odpowiadał za wystawienie sztuk. Nigdy nie był postacią anonimową. Ze względu na brak dyrektora artystycznego teatru praktycznie odpowiadał za artystyczny kierunek sceny, ale jednocześnie był uzależniony od dyrektora i prezesa, którzy podejmowali ostateczne decyzje dotyczące aktorskich nominacji i repertuaru. Ogromna odpowiedzialność i jednocześnie uwikłanie w biurokratyczne decyzje, praca w bardzo trudnych warunkach teatru warszawskiego działającego przez cały rok kalendarzowy, na kilku scenach, pomiędzy dwoma innymi zespołami i konieczność przygotowania około 24 premier rocznie – wszystko to czyniło zawód reżysera w omawianym okresie niewiarygodnie ciężkim.

Reżyser powinien być nie tylko wykształcony literacko, znać języki i posiadać wymagane w tym zawodzie praktyczne umiejętności, ale – wydaje się – przede wszystkim powinien znać dobrze system reguł rządzących światem Teatrów Warszawskich oraz cieszyć się autorytetem (lub chociaż akceptacją) w zespole. Zauważmy, że najdłużej na tym stanowisku wytrwali i najlepiej się sprawdzili dwaj

<sup>223</sup> „Kurier Warszawski” 1871 nr 221.

<sup>224</sup> Wł. Bogusławski, *Teatr*, „Kurier Warszawski” 1875 nr 56.

<sup>225</sup> *Z teatru*, „Kurier Warszawski” 1878 nr 281.

<sup>226</sup> *Z teatru*, „Kurier Warszawski” 1880 nr 133.



wychowankowie sceny warszawskiej, długoletni członkowie zespołu – Chęciński i Tatarkiewicz. Pozostali po około roku rezygnowali, tylko Deryng i Chęciński (w roku 1872) zostali zwolnieni. Przyczyny dobrowolnego odejścia reżyserów dotyczyły głównie „wielce trudnych warunków, wśród których kierownikom sceny poruszać się trzeba”<sup>227</sup>, nigdy braku literackich czy praktyczno-teatralnych umiejętności. Nawet Bogusławski, co należy podkreślić, nie spotkał się z zarzutami braku reżyserskich zdolności<sup>228</sup>, a główną przyczyną jego odejścia był – jak sam pisał – brak „wytrwałości”<sup>229</sup>.

Jak wiele na scenie warszawskiej zależało od osobowości reżysera, znakomicie pokazuje sezon 1872/1873, kiedy po zwolnieniu Chęcińskiego reżyserię objęli Ostrowski i Królikowski, zastępowani często przez Stolpego. W tym sezonie liczba wprowadzanych premier spadła o prawie połowę (do 13), szybko więc przywrócono na stanowisko poprzędnika i praca powróciła do „normy”. Drugim, najgorzej ocenianym okresem była działalność Derynga (XII 1876–VI 1878 roku), którego krytykowano za nieciekawy repertuar, złą obsadę, brak gustu w wystawie, z nostalgią wspominając dawne czasy Chęcińskiego. Śmierć reżysera w roku 1874 kończyła bez wątpienia najlepszy okres w dziejach omawianego dwunastolecia, kiedy pod wodzą Chęcińskiego działał najlepszy pod względem empoi zespół zarówno w dziale komediowym, jak i dramatycznym. Jak wspominałam, sezon 1873/1874 (zespół wzmocnił wtedy Bolesław Leszczyński) należał do najlepszych – do repertuaru wprowadzono 33 różnorodne sztuki, w większości świetnie przyjęte, i rozpoczął się na scenie warszawskiej bardzo dobry repertuarowo okres, trwający aż do roku 1877.

Mimo krótkiej działalności reżyserów Rapackiego i Bogusławskiego, kontynuowali oni, w mniej lub bardziej doskonały sposób, działalność Chęcińskiego. Co więcej, szczególnie Władysławowi Bogusławskiemu należy oddać sprawiedliwość zmagania się z bardzo trudnym okresem w zespole. W czasie jego reżyserii zespół opuściła Helena Modrzejewska, Bogusławski wprowadził młodzieńką Marię Deryng, przygotował jej pierwsze występy w repertuarze wielkiej artystki, utrzymując go na scenie. Dodatkowo zaplanował repertuar na kolejne sezony<sup>230</sup>, sztuki z jego wyboru realizował jeszcze Jan Tatarkiewicz. W okresie reżyserii Emila Derynga nastał w teatrze rzeczywisty kryzys, wydaje się spowodowany głównie nieznośnością warszawskich stosunków przez przybysza cieszącego się sławą znakomitego

<sup>227</sup> *Pokłosie*, „Kłosy” 1876 nr 598.

<sup>228</sup> Żaden krytyk nie opisał rażących uchybień w reżyserskiej pracy Bogusławskiego, a wprost przeciwnie – chwalono go, szczególnie za świetne wystawienie *Wiele hałasu o nic* Szekspira na benefis Modrzejewskiej, nie tylko w przychylnym reżyserowi „Kurierze Warszawskim”, lecz także np. w „Tygodniku Ilustrowanym”, gdzie K. Kaszewski pisał: „Staranne pod względem ruchu scenicznego i akcesoriów historycznych wystawienie tej sztuki daje dobrą otuchę, a nawet pewność o nowym reżyserze, iż z zadania swego wywiąże się z powodzeniem”. (K. Kaszewski, *Przegląd teatralny*, „Tygodnik Ilustrowany” 1876 nr 19). F.H. Lewestam wychwalał obsadę ról w *Końcu Stuartów* J. Falkowskiego. Zob. F.H. Lewestam, *Przegląd teatralny*, „Kłosy” 1876 nr 573.

<sup>229</sup> Por. Rozdział 3, *Gabinet prezesa*, s. 76.

<sup>230</sup> Zob. Plan repertuarowy Władysława Bogusławskiego, „Kurier Warszawski” 1876 nr 280.

praktyka. Należy jednak zaznaczyć, że Deryng trafił do teatru w momencie destabilizacji zespołu, związanej ze śmiercią prawie całego grona aktorów użytecznych – wychowanków sceny warszawskiej – bardzo trudnych do zastąpienia przez nowe pokolenie. Następca, mimo kryzysu, potrafił doprowadzić do stabilizacji repertuaru oraz powrócić do przyjętego na scenie warszawskiej poziomu wystawiania sztuk. Tatarkiewicz był uczniem Chęcińskiego, można więc przypuszczać, że powrócono do przyjętych wtedy zasad działania, które przekładały się na umiejętność wprowadzania sztuk do repertuaru oraz jakość ich wystawiania.

O pracy Chęcińskiego zachowało się wiele wspomnień. Chciałabym przytoczyć jedno, które znakomicie oddaje pozycję reżysera Teatrów Warszawskich oraz wpływ jego osobowości na działalność sceny.

„[Jan Chęciński] okazał się wyśmienitym kierownikiem artystycznym sceny i dobrym poetą i dramaturgiem. Wiele z jego sztuk dotychczas utrzymuje się w polskim, a także czeskim repertuarze teatralnym. Większość z nich została napisana wierszem, *Szlachectwo duszy* należy do najbardziej znanych jego prac. Co w nim ogromnie podziwiałam, poza osiągnięciami literackimi, to jego zapał i zdolność do pracy. Nigdy ani przez chwilę nie poddawał się lenistwu, a wszystko, czego się podjął, było zrobione na czas i dobrze. Niewiele spotkałam w życiu tak sumiennych i umiejętnych reżyserów. Na poczekaniu, jeżeli zachodziła tego potrzeba, potrafił zmieniać niejasne lub beztreściwe zdania w tekście, na klarowne i pełne sensu, połatać wszystkie spustoszenia poczynione nożycami cenzora, poczynić rozsądne skróty albo okiełznać młody personel aktorski. Nierzadko sukces przedstawienia zawdzięczało się raczej jego reżyserii niż grze aktorów”<sup>231</sup>

– tak pisała po latach Helena Modrzejewska.

Czytając wspomnienia o Chęcińskim, natknęłam się na zdanie Krogulskiego, którego długo nie mogłam zrozumieć – „był to stanowczo ostatni reżyser na warszawskiej scenie”<sup>232</sup>. Co ciekawe, podobnie uważał Bogusławski – „ostatni sternik z rasy urodzonych reżyserów”<sup>233</sup>. Myślę, że uważano Chęcińskiego za ostatniego reżysera przede wszystkim ze względu na jego wszechstronność. Była to cecha wielkich poprzedników, wymieńmy tylko Dmuszewskiego i Jasińskiego, którego był wychowankiem. Wszyscy byli znawcami literatury dramatycznej, tłumaczami, dramaturgami, znakomitymi praktykami scenicznymi.

Warto w tym miejscu podkreślić, że Stanisław Koźmian widział siłę warszawskiego teatru w działalności reżyserów kierujących pracą nad przedstawieniem. Wspominał w roku 1875:

„...doskonałą tradycję ciągnącą się od Bogusławskiego, Osińskiego do **Jasińskiego**, dobrego dyrektora i informatora, Królikowskiego, Rychtera oraz **Chęcińskiego**, którzy kolejno trudnili się reżyserią. Tradycja ta służyła – przynajmniej dotąd – do sumiennego, poważnego, nawet czasem pedantycznego traktowania zadań aktora i teatru. Stąd wielka dokładność nie

<sup>231</sup> H. Modrzejewska, *Wspomnienia i wrażenia*, Kraków 1957, s. 224.

<sup>232</sup> Wł. Krogulski, *Z notatek starego aktora*, t. II, maszynopis IS PAN, teczk. 72, s. 301.

<sup>233</sup> Wł. Bogusławski, *Bogusławski i jego scena* [w:] *Album Teatralne*. Rocznik poświęcony sprawom teatralnym i artystycznym. R. 1: 1897, t. 1–2, Warszawa 1896/1897, s. 23.

tylko w wyczuciu się, lecz także studiowaniu ról; wielka liczba prób, prób zwykle dobrych i dokładnych<sup>234</sup>.

Wymienieni reżyserzy byli także – co bardzo istotne – pedagogami. Chęciński był ostatnim kierownikiem Szkoły Dramatycznej, zamkniętej – przypomnijmy – w roku 1868. Ważne zadania realizowane na stanowisku reżysera, które w wyniku „reformy Muchanowa” łączyło dawną funkcję dyrektora teatru i reżysera, mogły być najlepiej wypełnione przez człowieka o podobnej wszechstronności jak Chęciński, który cieszył się autorytetem literata, praktyka, a także znakomitego nauczyciela. Tatarkiewicz (uczeń Chęcińskiego), zaczynający pracę w tym zawodzie jako trzydziestoczterolatek, należał już do innej generacji, nie mógł być porównywany ze swoim nauczycielem, nie mógł posiadać jego autorytetu – nie miał podobnego wykształcenia literackiego ani umiejętności pedagogicznych. Można dokonać takiego porównania – Chęciński pełnił bardziej funkcję dawnego dyrektora teatru, natomiast Tatarkiewicz był już „tylko” reżyserem.

Można było zauważyć, że od połowy lat siedemdziesiątych zaczęto przywiązywać coraz większą wagę do wystawy scenicznej. Tatarkiewicz był bez wątpienia najlepiej ocenianym reżyserem pod względem gustu w jej urządzaniu. „Dramat” tego reżysera polegał na tym, że mimo swoich umiejętności i finansowego poparcia Dyrekcji, nie posiadał już tak znakomitego jak Chęciński zespołu wykonawców.

Zdolności reżyserów oceniano głównie przez pryzmat wielkiego repertuaru, którego systematyczne inscenizacje rozpoczął na scenie Teatru Wielkiego Chęciński i z większą lub mniejszą częstotliwością kontynuowali je następcy. Ich premiery wiązały się zawsze z ogromnymi trudnościami wynikającymi z warunków sceny, z bezustannymi kłopotami ze statystami i zmianami dekoracji, które jeżeli oceniano pozytywnie – należało do nich dopisać nieśmiertelne – „przy uwzględnieniu warunków naszego teatru”.

W swojej książce Paweł Owerłło wspomina dialog, jaki reżyserzy toczyli z prezesami, myślę, że niezwykle trafnie oddaje on charakter ich pracy na warszawskiej scenie. „Rosyjscy prezesi tak mawiali do reżyserów – »Panowie tak walczyście o ten wielki dramat, a jak się go wystawi, to prasa sztukę rąbie bez litości i was nie oszczędza«”<sup>235</sup>. Teatry Warszawskie zarządzane przez rosyjskiego prezesa nie miały żadnego „interesu” w propagowaniu wielkiego dramatu, stąd aktorom (najbardziej Helenie Modrzejewskiej i Janowi Królikowskiemu), ale głównie reżyserom należy się wielki szacunek za rzeczywistą „walkę” o Szekspira, Schillera, Słowackiego, których tragedie wystawiano przez całe dwunastolecie pomiędzy uprzywilejowanymi baletami i operami – ale przede wszystkim uznanie należy się Janowi Chęcińskiemu, który w roku 1868 tę „walkę” rozpoczął.

<sup>234</sup> S. Koźmian, *Teatr*, t. I, s. 308. Zauważmy, że podobnie pisał P. Owerłło, wspominając dawnych wielkich aktorów: „To byli ludzie, którzy kazali sobie szanować. Sztandar sztuki dzierżyli bardzo wysoko”. Czym tłumaczy to Owerłło? „Każda uwaga reżysera przyjmowana była z uwagą, pomimo że byli to przeważnie aktorzy cieszący się wielką sławą, zajmujący w teatrze pierwsze stanowiska (...). Prób zwykle było 40, toteż nie zdarzało się, by aktor nie miał opanowanej roli”. P. Owerłło, *Z tamtej strony rampy*, Kraków 1959, s. 280.

<sup>235</sup> P. Owerłło, *Z tamtej strony rampy*, s. 281.



## Rozdział 10

# Publiczność. Warszawski obyczaj teatralny cz. 2

Temat publiczności warszawskiej dwunastolecia Sergiusza Muchanowa już podejmowano<sup>236</sup>. Do wniosków poprzedników chciałabym dodać próbę uchwycenia najbardziej wyróżniających ją cech oraz opisać kolejne części składające się na warszawski obyczaj teatralny, w dalszej kolejności, wskazać różne oblicza wieczoru teatralnego w obrębie całego roku.

„Publiczność! (...) Przez nią i dla niej istnieć musi każdy teatr”<sup>237</sup> – mawiał Stanisław Koźmian. Warto zwrócić szczególną uwagę na drugą część wypowiedzi Koźmiana. Teatr musi istnieć dla publiczności – to jakże oczywiste stwierdzenie nabiera w wypadku teatru XIX wieku zadziwiająco dosłownego znaczenia.

Zasiadając w niezaciemnionej sali, widzowie uczestniczyli w przedstawieniu, reagując śmiechem, płaczem, syczeniem, gwizdaniem, wymownym milczeniem, a także żądając bisów po ulubionym fragmencie, wywołując aktorów, autorów (i nawet reżysera!) do niekończących się ukłonów, ale przede wszystkim, swoimi wyborami przesądzali o losie sztuki – decydowali o tym, czy powtórzono ją 5 razy, jak *Gwóźdź w zamku* E. Grangé’a, czy 98 razy, jak *Consilium facultatis* Jana A. Fredry. To z wyboru publiczności sztuka znikwała na zawsze z repertuaru lub pozostawała w nim na długie lata, jak choćby komedie Aleksandra Fredry i Józefa Korzeniowskiego. Myślę, że charakterystyczny dla dziewiętnastowiecznej dramaturgii zabieg tzw. mówienia na stronie można traktować jako rodzaj ukłonu w stronę widowni, mrugnięcia do niej okiem, ponieważ to widzowie powinni wiedzieć więcej, więcej rozumieć. Współczesne teksty zawierały wiele zwrotów do publiczności, czego najlepszym przykładem jest zakończenie wspomnianej sztuki *Consilium facultatis*, dynamicznej komedii o lekarsko-miłosnych perypetiach w wiejskim domu Kaspra Bolbeckiego, granej w świetnej obsadzie, z ulubieńcem Teatru Rozmaitości na czele – Alojzym Żółkowskim, który w ostatniej scenie, wraz z wszystkimi wykonawcami, tak zwracał się do publiczności: „A teraz chodźmy zjeść obiadek, ale przedtem ukłońmy się tym paniom i panom i poprośmy, by tu za parę dni wrócili, a my dla

---

<sup>236</sup> Najważniejsze pozycje: J. Szczublewski, *Publiczność teatralna w Warszawie (1868–1883)* [w:] *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, t. III, wyb. i oprac. J. Degler, s. 189–250; J. Got, *Gwiazdorstwo i aktoromania w teatrze polskim XIX wieku* [w:] J. Got, *Teatrologia*, Kraków 1994, s. 253–267; A. Tuszyńska, *Gwiazdy i gwizdy. Z dziejów publiczności teatralnej 1765–1939*, Lublin 2002.

<sup>237</sup> Zob. S. Koźmian, *Teatr*, t. I, s. 99.

nich złożymy *Consilium facultatis*<sup>238</sup>. Trudno się dziwić, że wracali, i to prawie sto razy tylko w latach 1872–1880!

W zdecydowanej większości teatr rozmawiał z widzami poprzez współczesne komedie, wtrącając czytelne aluzje, poruszając bieżące problemy, rozmawiając przy tym dowcipnie i proponując optymistyczne zakończenia. Codzienna rozmowa odbywała się najczęściej w Teatrze Rozmaitości, gdzie padały frekwencyjne rekordy powtórzeń współczesnych polskich komedii, to publiczność tego teatru utrzymywała wszystkie teatry rządowe<sup>239</sup>.

Zasadniczo wszystkich widzów – za ciekawym spostrzeżeniem Chęcińskiego – podzielił na zwolenników nowości, którzy stanowili zdecydowaną większość, oraz tzw. koneserów sztuki<sup>240</sup>. Jednak obecność tej grupy uważam za najważniejszą cechę publiczności lat 1868–1880. Należeli oni do znawców teatru, których tak opisał Józef Szczublewski:

„W kręgu tzw. inteligencji częsty był typ znawcy i »chodzącej historii« warszawskiej sceny; ludzie ci imponowali przy stoliku w cukierni czy w salonie drobiazgową pamięcią i bogactwem wspomnień (jak zwykle z czasów »minionej świetności naszej sceny«), umieli dokładnie wyliczyć obsady sztuk sprzed dwudziestu pięciu lat, pamiętali, ile razy wywołali Żółkowskiego na trzecim jego benefisie, jak był ubrany, jakie podawano mu kwiaty, i potrafili długo spierać się między sobą na przykład o drobny wariant w dawnej roli Panczykowskiego. Nic więc dziwnego, że prasa raz po raz zamieszczać musiała nadesłane przez nich sprostowania w rodzaju: było to w innym roku, występował kto inny, rolę tę widziałem także w innym wykonaniu. Tacy miłośnicy sztuki aktorskiej nie opuszczali żadnej premiery, wznowienia lub debiutu (...). Specyficzna pozycja teatru w Warszawie powodowała, że grupa tych swego rodzaju encyklopedystów teatralnych była stosunkowo liczna”<sup>241</sup>.

Niezależnie od faktycznej liczebności grupy, ten typ widzów bez wątpienia wpłynął na kształt sztuki aktorskiej omawianego okresu. Co ciekawe, w późniejszych wspomnieniach lat dziewięćdziesiątych XIX wieku właśnie ta cecha warszawskiej publiczności przywoływana była najczęściej jako wyraz dawnej świetności sceny i warunek doskonałości artystycznej. Pisał Lubowski w 1891 roku:

„Przed lat kilkunastu jedną i tę samą sztukę grywano kilkanaście razy z rzędu, jeżeli miała powodzenie, i publiczność nie skarżyła się na to bynajmniej, dziś leży w programie: nowości jak najwięcej, czyli jak najczęściej. (...) Ileż nieraz scen dałoby się wypracować, obrobić lepiej, wyzyskać kunsztowniej, skoro nieraz na tym opracowaniu nie tylko jedna scena i jeden akt, ale całość sztuki zyskuje, cóż kiedy konieczność wystawienia coraz nowych sztuk nie pozwala na to... Naprzód i zawsze naprzód, więc i często ilość zastąpić musi jakość”<sup>242</sup>.

<sup>238</sup> J.A. Fredro, *Komedie*, t. II, s. 343.

<sup>239</sup> Wiele pisano na ten temat po pożarze Teatru Rozmaitości w roku 1883. Zob. „Wydarzył się dla losów sceny cios najcięższy: spalenie się teatru Rozmaitości, czyli nagle zniknięcie głównej podstawy, odżywiającej i podtrzymującej dochody teatrów warszawskich. Wie bowiem o tym dobrze każdy, że szczupła ta objętością widownia pracowała na niefortunną operę i zbytkowy balet”, „Tygodnik Ilustrowany” 1883 nr 26.

<sup>240</sup> Zob. Rozdział 5. *Tajemnice warszawskiego repertuaru*, s. 108.

<sup>241</sup> J. Szczublewski, dz.cyt., s. 226.

<sup>242</sup> E. Lubowski, *Jan Tatarkiewicz*, „Tygodnik Ilustrowany” 1891, s. 74.

Dodatkowo tę specyfikę warszawskiej publiczności ery Muchanowa potwierdza znawczyni zespołu baletowego, która również dostrzegła różnicę charakteru widowni lat siedemdziesiątych i dziewięćdziesiątych.

„Dawniej traktowano balet poważnie, tłumnie uczęszczano na te same widowiska po kilka, kilkanaście razy, podziwiano kunszt ulubionych artystek i artystów, wzruszano się losami bohaterów. Teraz żądano przede wszystkim lekkiej rozrywki, częstych zmian i nowości”<sup>243</sup>.

Drugą cechą charakterystyczną warszawskiej publiczności było rozmiłowanie w repertuarze poważnym – dramatycznym. Dodajmy, rozmiłowanie... od pierwszego spotkania. Już w pierwszym sezonie pod kierunkiem Jana Chęcińskiego pojawiła się nowość w postaci tragedii *Paria* na wielkiej scenie. Nowość idealnie wpisała się w charakter warszawskiej publiczności, która „jak dziecko żądna jest zawsze czegoś nowego i gotowa temu nowemu przyklaskiwać, dla samej już niezwykłości” – czytamy w „Tygodniku Ilustrowanym”<sup>244</sup>.

Reakcja publiczności na tragedię zadziwiła krytyków:

„Należy nam oddać hołd sprawiedliwy, zachowania się widzów podczas całego przedstawienia, przez szacunek bowiem dla artystów, przez poszanowanie dla sztuki, wstrzymano się od wszelkich hucznych oznak, mogących przynieść ujmę tej uroczystości scenicznej. – To milczenie pełne współczucia, ta uwaga niczym nie wzruszona, były dla artystów dowodami najwyższego uznania, jakim inteligentna publiczność talent i pracę wynagrodzić potrafi”<sup>245</sup>.

Co więcej, podobna reakcja towarzyszyła powtórzeniu tragedii: „Wczoraj, mimo pięknej pogody sala była pełna. Publiczność wysłuchiwała powtórzenia z pełnym współczuciem milczeniem i powagą”<sup>246</sup>.

Tłumy kupujące bilety na *Zbójców* F. Schillera wróżyły powodzenie przed premierą *Kupca weneckiego*, o czym donosił „Kurier Warszawski”: „W każdym razie uosobienie tego rodzaju publicznie jest pocieszające i skwapliwie notujemy ten fakt z życia miejskiego”<sup>247</sup>. Nie tylko przed kasą teatru zauważano nowych miłośników repertuaru poważnego, podobne obserwacje poczyniono na widowni:

„Sztuka poważna zyskuje coraz więcej stronników; publiczność na nich uczy się słuchać i oceniać lepiej wzorową grę takich artystów, jak Królikowski, Rycher itp. Szczególnie zachowanie się paradyżu w tych czasach godnym jest uznania. Znikły owe niewczesne brawa w ciągu sztuki, w środku wypowiedzanego frazesu nawet; publiczność z milczeniem pełnym szacunku śledzi wyborową grę znakomitszych naszych artystów i stara się nic nie stracić z efektów scenicznych, długimi wyrobionych studiami. Jest to postępek prawdziwy i dowodzi pewnej dojrzałości w zapatrywaniu się na sztukę. Nie przeszkadza to bardzo głośnym oznakom zadowolenia, które po skończeniu aktu albo sztuki przełamują już wszelkie zapory i głośnym w całej sali odzywają się echem. Ale te objawy nikomu nie stają na przeszkodzie, a za pracę artystów są słuszną nagrodą”<sup>248</sup>.

<sup>243</sup> J. Pudełek, *Warszawski balet w latach 1867–1915*, Kraków 1981, s. 130.

<sup>244</sup> *Kronika tygodniowa*, „Tygodnik Ilustrowany” 1869 nr 74.

<sup>245</sup> „Kurier Warszawski” 1868 nr 102.

<sup>246</sup> „Kurier Warszawski” 1868 nr 103.

<sup>247</sup> „Kurier Warszawski” 1868 nr 275.

<sup>248</sup> *Kronika tygodniowa*, „Tygodnik Ilustrowany” 1868 nr 44.

Gdy w zespole pojawiła się Helena Modrzejewska, stała się najsilniejszą podporą poważnego repertuaru, najważniejszą atrakcją przyciągającą publiczność do Teatru Wielkiego. Po dwóch benefisach Modrzejewskiej w szekspirowskich rolach Ofelii i Julii, które wiązały się z sukcesami frekwencyjnymi obu przedstawień, Wacław Szymanowski ogłosił – „Szekspir wyrobił u nas nową publiczność”. Warto się zapoznać z obszernym wywodem cenionego publicysty:

„Rzeczywiście na przedstawieniach *Hamleta* i *Julii* wszystkie miejsca bywają zajęte jak za najlepszych czasów. Ale spojrzawszy po łóżach, nie widzieliśmy tych, których przywykliśmy tam oglądać podczas pierwszych reprezentacji i którzy stereotypowo ukazują nam swoje fizjonomie na tutejszej operze włoskiej. Inna zupełnie publiczność zajmuje te uprzywilejowane miejsca, a publiczność ta słucha z większą uwagą i lubuje się prawdziwą sztuką”<sup>249</sup>.

Następnie Szymanowski przybliżył charakter publiczności Teatru Wielkiego, wspominając także – poznanych już – koneserów:

„...w skład tak zwanej publiczności pierwszych reprezentacji nie wchodzi przeważnie rzeczywiści amatorzy sztuki dramatycznej u nas. Publiczność ta rekrutuje się pomiędzy najzamożniejszą klasą mieszkańców Warszawy, która uważa sobie za konieczny obowiązek widzieć i być widzianą. Dopełniają braków ci, którzy bezwzględnie idą za modą, nie bacząc nawet, czy środki materialne pozwalają im na to, a w tym licznym zebraniu znajduje się zaledwie drobna część takich, których tam ściągą prawdziwe zamiłowanie sztuki dramatycznej. Nie idzie już więc tutaj o komedię, dramat lub operę, która się na scenie odgrywa: krzesła dają tam reprezentacje dla łóż i łoża nawzajem dla krzeseł, a najlepsza zabawa jest podczas antraktów. – *Dalibóg nie dalbym się złapać* mówi nie jeden, *gdyby nie to, że przecież pokazać się trzeba*. Szekspir nie stanowi tu wcale wyjątku. (...) Idą więc, bo każdemu wiadomo, że zachodzi ogromna trudność w dostaniu biletów (...). Prawdziwa więc publiczność zaczyna się dopiero od drugiego lub trzeciego przedstawienia i ona to głównie o losie sztuki stanowi. Modny świat już odbył swoją pańszczyznę. Przychodzą więc ci, którzy w teatrze szukają rzeczywistej zabawy. (...) Ta właśnie publiczność zapełnia salę teatralną na sztukach Szekspira, przychodzi po dwa albo trzy razy usłyszeć *Hamleta* lub *Julię*, a są i tacy, którzy nie opuszczają żadnego przedstawienia”<sup>250</sup>.

Zamiłowanie publiczności do oglądania sztuk Szekspira i Schillera procentowało także w wypadku polskich tragedii wystawianych w Teatrze Wielkim. „Zabijano się dzisiaj przy kasie, chcąc kupić bilety na *Mazepę* – informował „Kurier Warszawski”. – „Powodzenie nadzwyczajne, jakiego doznaje *Mazepa*, powinno być dla Dyrekcji Teatrów wskazówką, iż wystawienie dramatów poważnych jej samej zjednywa uznanie, publiczności – rzetelną przyjemność, a kasie nie grozi wcale ruina”<sup>251</sup>. Zainteresowanie repertuarem poważnym przekładało się na utrzymanie sztuk na scenie przez wiele sezonów. Każda wspomniana powyżej tragedia powtarzana była między 40 a 50 razy!

Warto zaznaczyć, że niektórym przedstawieniom towarzyszyła również sprzedaż egzemplarzy tragedii, które – jak informowały afisze – można było nabyć przy

<sup>249</sup> *Kronika tygodniowa*, „Tygodnik Ilustrowany” 1871 nr 176.

<sup>250</sup> Tamże.

<sup>251</sup> „Kurier Warszawski” 1873 nr 93.



wejściu do teatru lub w Drukarni Teatru Warszawskich<sup>252</sup>. Czy widzowie przychodzili do teatru z tekstem tragedii? Wydaje się, że nie był to częsty widok na warszawskiej widowni, ale należy odnotować taki fakt podczas gościnnych występów Bolesława Ładnowskiego w roli Hamleta.

„Na wczorajszym przedstawieniu tej tragedii spostrzeżliśmy wiele osób zaopatrzonych w... tekst polski, wydania Kraszewskiego. Ogólną uwagę zwracała rodzina angielska, śledząca pilnie bieg akcji i porównująca ją z oryginałem. Rzadkie to rzeczy w naszym audytorium”<sup>253</sup>.

Gra aktorów była w oczywisty sposób największym powodem dużego zainteresowania repertuarem poważnym, ale także sama inscenizacja, kostiumy, w niektórych wypadkach nowe dekoracje, muzyka, powodowały zupełnie inną niż w Rozmaitościach atmosferę – powagi, skupienia, uroczystości. Gdy do Teatru Rozmaitości przychodzono serdecznie się pośmiać, to w Teatrze Wielkim – przeżywać. Momentami emocje były tak silne, że zdarzały się nawet... omdlenia i palpitacje serca.

Pierwszy taki wypadek zaistniał podczas przedstawienia *Zbójców*, głównie – jak donosił „Kurier Warszawski” – za sprawą Królikowskiego,

„...którego gra zawsze budzi w widzach wrażenie dochodzące do szału. Znany osoby, z nieczęsto odwiedzających teatr, których widok obłąkanego trwogą Franciszka Moora nabawił gorączkowych snów w nocy i doprowadził do silnego rozstroju nerwów. Fakt powyższy ujawniamy dla wykazania potęgi sztuki dramatycznej, której prawda spoczywa w prawdopodobieństwie, i dopiero talent artysty nakazuje wierzyć nam w ową fikcję, jako w prawdę”<sup>254</sup>.

Podobny wypadek zdarzył się podczas przedstawienia *Romeo i Julii*:

„Scena i gra artystów wielkie czyni wrażenie na niektórych widzach. Wczoraj mieliśmy tego dowód, bardzo pochlebny dla Szekspira oraz dla panny Deryng i pana Tatarkiewicza. Podczas ostatniej sceny ostatniego aktu jedna z pań siedzących w 12 rzędzie krzeseł dostała nagłego bicia serca, połączonego z silnymi spazmami i zemdleniem!”<sup>255</sup>.

Zdecydowanie największe emocje wzbudził w widzach włoski tragiczny Ernesto Rossi jako Otello.

„W trzecim akcie Rossi grą swoją tak silne sprawił wrażenie, iż musiano jedną czy dwie osoby omdlałe wynieść z audytorium”<sup>256</sup>.

Do nierzadkich wypadków wśród widzów należy zaliczyć płacz. Chociaż łzy na widowni były najczęściej domeną kobiet, a specjalistką od ich wywoływania

<sup>252</sup> „Egzemplarzy tragedii *Mazepa* nabyć można w drukarni Teatrów Warszawskich lub przy wejściu do Teatru, po kop. 30” – zob. afisz nr 8969 z 14 IX 1873 roku; oraz „Egzemplarzy tragedii *Zbójcy* nabyć można w drukarni Teatrów Warszawskich lub przy wejściu do Teatru, po kop. 30” – zob. afisz nr 8976 z 21 IX 1873, Afisze Teatru Wielkiego 1871–1875, sygn. 224 671 IV BJ.

<sup>253</sup> „Kurier Warszawski” 1879 nr 165.

<sup>254</sup> „Kurier Warszawski” 1869 nr 28.

<sup>255</sup> „Kurier Warszawski” 1877 nr 17.

<sup>256</sup> „Kurier Warszawski” 1877 nr 110.

w oczach spektatorów była Helena Modrzejewska<sup>257</sup>, zdarzało się jednak, że wzruszenie prowadzące do łez ogarniało całą publiczność.

„Podczas przedstawienia *Robotników* [E. Manuela] cały teatr płakał. W krzesłach nawet, które najmniej podobno są wrażliwe na sytuacje tego rodzaju, nie było ani jednego mężczyzny, który by skrycie lub jawnie nie ocierał oczu chustką”<sup>258</sup>.

Wzruszano się losami postaci, „pękano ze śmiechu” lub „trzęsiono się ze śmiechu” podczas krotoczwil, ale przede wszystkim klaskano. Wśród znanych i opisanych zachowań publiczności „epoki gwiazd” cechą wyróżniającą warszawską publiczność była siła oklasków i częstotliwość wywoływania do nich aktorów, ale – co ciekawe – także autorów. „Nie ma w Europie publiczności, która by więcej od naszej klaskała, a mniej wiedziała, dlaczego klaszcze” – napisał Bogusławski<sup>259</sup>.

Warto zwrócić uwagę, że po skończonym akcie lub komedii (jednoaktowej), której autor obecny był na widowni, publiczność domagała się także jego ukazania się, by podziękować za przedstawienie. Taki aplauz spotkał m.in. aktora i autora w jednej osobie, debiutującego jednoaktową komedią na scenie Rozmaitości, Feliksa Szobera:

„Po pierwszym w zeszłą sobotę przedstawieniu *Starej Panny*, gdy już zapadła kurtyna, publiczność silnym i przeciągłym wołaniem domagała się przybycia autora. Kurtyna znów podniosła się i na scenie ukazał się autor, prowadzony przez dwóch głównych artystów, którzy udział w przedstawieniu jego sztuki przyjęli, przez pp. Żółkowskiego i Świeszewskiego. Wywołania te powtórzyły się wielokrotnie; niewątpliwie widok młodego debiutanta w zawodzie komediopisarskim uczynił na zebranych sympatyczne wrażenie”<sup>260</sup>.

Dzięki wspomnieniu Michała Bałuckiego ze spektaklu przygotowanego na podstawie jego komedii *Radcy pana radcy* w Teatrze Rozmaitości, możemy poznać siłę oddziaływania publiczności warszawskiej, którą Bałucki opisał w niezwykle sugestywny i plastyczny sposób<sup>261</sup>. Aplauz dla autora charakteryzował wszystkie wieczory teatralne, jeżeli tylko pisarz obecny był na audytorium. „Wczoraj *Febris* po raz siódmy. Publiczność zapełniająca teatr nie skąpiła objawów zadowolenia tak dla autora, jak i dla dźwigających komedię artystów”<sup>262</sup> – donosił „Kurier Warszawski” po frekwencyjnym sukcesie komedii *Febris aurea* Z. Sarneckiego w Teatrze Rozmaitości. Podobnie po trzecim z kolei przedstawieniu komedii *Przesady* E. Lubowskiego – „Tłumnie zgromadzona publiczność wywołała autora, który dziękować musiał z łoży i ze sceny”<sup>263</sup>.

<sup>257</sup> Zob. *Przegląd teatralny* (Marion Delorme, V. Hugo), „Tygodnik Ilustrowany” 1873 nr 268.

<sup>258</sup> Zob. *Przegląd teatralny*, „Tygodnik Ilustrowany” 1872 nr 221.

<sup>259</sup> W. Bogusławski, *Siły i środki naszej sceny*, Warszawa 1961, s. 85.

<sup>260</sup> F.H. Lewestam, *Teatr*, „Kłosy” 1868 nr 144.

<sup>261</sup> Zob. Aneks pkt XIV. Wspomnienie z Teatru Rozmaitości: M. Bałucki, *Mój pierwszy występ na scenie warszawskiej*, s. 325.

<sup>262</sup> „Kurier Warszawski” 1875 nr 279.

<sup>263</sup> „Kurier Warszawski” 1876 nr 112.

Milczenie na widowni miało dwa skrajnie odmienne oblicza. Mogło wyrażać najwyższy zachwyt, jak w przypadku cytowanej kreacji Królikowskiego w tragediach lub w komedii K. Kaszewskiego *Sztuka i handel*, kiedy jako Klemens wypowiadał te słowa, do odrzucającej jego uczucie ukochanej kobiety:

„Czyś ty choćby raz w życiu uczyniła zadość  
Życzeniom, które serce utęsknione koją.  
Czyś odczuła choć jedną boleść mą i radość?  
Oddała jeden uśmiech lub jedną łzę moją?  
Kochałaś mnie! Kobieto!...  
Zdawało się, że w tej chwili dreszcz przechodził po słuchaczach, którzy na zwykłe już oklaski zdobyć się nie mogli, paradyz nawet milczał... a to najwyższa pochwała”<sup>264</sup>.

Wymowne milczenie widowni i powstrzymywanie się od braw mogło oznaczać także dezaprobatę. W komedii *Wesele Figara*, Wiktoryna Bakałowiczowa, grając – znakomicie ocenioną – rolę Zuzanny, doświadczyła „bolesnego milczenia” publiczności, przyjmującej entuzjastycznie Romanę Popiel w roli Cherubina, która przemawiała dotychczasową specjalizację Bakałowiczowej – naiwnej. Zdawał relację krytyk „Kłósów”:

„Nie powstrzymamy się tu jednak od bolesnej uwagi – że publiczność, która pierwszy na scenie występ pani Bakałowiczowa przyjęła milczeniem, natomiast grzotem hucznych oklasków powitała po chwili pierwsze ukazanie się panny Popiel – pomijając nawet artystyczną herezję takiej niesprawiedliwości, brzydka to zaprawdę strona ludzkiej natury, że gwiazdę, bynajmniej nawet jeszcze nie zachodzącą, rzuca się dla nowo – wschodzącej, której światło dalekie jeszcze od ustalenia”<sup>265</sup>.

Milczeniem publiczność potrafiła przyjąć także sztukę. Najlepszym przykładem takiego zachowania był odbiór komedii Sewera *Pojedynek szlachetnych*, która – przypomnijmy – otrzymała najwyższe odznaczenie w pierwszym konkursie warszawskim na polską sztukę. Publiczność powstrzymała się od braw na zakończenie, ale – uważano – „to wina komedii, nie artystów”<sup>266</sup>. „Publiczność zachowywała się jak na pogrzebie”<sup>267</sup> – to reakcja na jednoaktową komedię A.R. Deslandesa *Córka Ewy*. Oba zachowania przełożyły się na krótką (tzn. mniejszą niż dziesięciokrotna) obecność sztuk w repertuarze, pierwszą zagrano osiem razy, drugą powtórzono tylko raz.

Znakiem niezadowolenia było także... syczenie. Najbardziej charakterystyczny wypadek zdarzył się na premierze *Nietoperzy* Edwarda Lubowskiego, kiedy część opozycyjnej publiczności przemieniła się w „syczące węże”, które zagłuszały oklaski wyrażającej aprobatę części publiczności. Krytyk widział w zachowaniu publiczności „znamiona niechęci praktykowanych przez klaki paryskie”<sup>268</sup>. Czy w oma-

<sup>264</sup> W. Krogulski, *Gwiazdy*, dz.cyt., s. 50.

<sup>265</sup> F.H. Lewestam, *Teatr*, „Kłósy” 1871 nr 326.

<sup>266</sup> F.H. Lewestam, *Przegląd teatralny*, „Kłósy” 1876 nr 596.

<sup>267</sup> „Kurier Warszawski” 1877 nr 239.

<sup>268</sup> Wł. Bogusławski, *Teatr*, „Kurier Warszawski” 1875 nr 4.

wianym okresie istniała zorganizowana klaka? Czy Stanisław Wokulski opłacający owacje dla Ernesta Rossiego był tylko wytworem imaginacji Prusa? Trudno o przekonujące dowody. Wokulski – jak pamiętamy – nie korzystał z usług zorganizowanej klaki, ale wykorzystał własnych subiektów, w tym wiernego Rzeckiego. Jan Jasiński w wyczerpującym artykule pt. *Oklaski, klaka, klakiery...*<sup>269</sup> pisał: „Jeżeli krzesła grzeszące czasami arystokratyczną obojętnością powstają przeciw paradyzowi, to jedynie dla powstrzymania zbyt dużego entuzjazmu, ale bynajmniej nie z przekonania, że to klaka bezpłatnych biletów”<sup>270</sup>. Wydaje się, że w omawianym okresie nie istniało zjawisko sterowania oklaskami widzów.

Widownia była miejscem ścierania się różnych reakcji, których opozycja przebiegała najczęściej między „paradyzem” a „krzesłami”. Syczenie było reakcją na przyjmowane przez paradyz z aprobatą dwuznaczne słowa i zachowania. Nawet według krytyków reakcja „sykaczy” była często przesadzona, jak choćby podczas *Przesądów* Lubowskiego, kiedy w prasie „sykanie” zostało nazwane „nowym rzemiosłem”.

„Za pierwszym razem podniosło się ono w krzesłach, gdy pocziwy paradyz huknął oklaskiem w miejscu, w którym wykształcony świetnie na Offenbachu, domyślał się tłustego dwuznacznika, gdy go tam wcale nie było. Więc rozsądniejsi sykaniem starali się pomiarkować niewczesną wesołość rubasznego raju i znów po dwakroć odezwały się oklaski po ustępach silniejszych, których jednak dla dobra autora i sztuki niczym markować się nie godzi. Publika nasza zbyt jest uczciwą na to, aby się dała powodować nikczemnym podszeptom, umie ona, gdy potrzeba, wyrazić sympatię i zadowolenie bardzo jasno i wyrażała je też sprawiedliwie na przedstawieniu *Przesądów*”<sup>271</sup>.

Próbując ocenić codzienną frekwencję widzów Teatrów Warszawskich, którą Szczublewski wyliczył na 50 procent, należy pamiętać o rocznym kalendarzu. Niewątpliwie każda premiera wywoływała olbrzymie zainteresowanie publiczności. Na frekwencję miały wpływ warunki sal. Wieczór w Teatrze Rozmaitości, do którego uczęszczano licznie od października do marca/kwietnia, gdy tylko podnosiła się temperatura, z tego powodu stawał się trudny do zniesienia. Dodatkowo, w sezonie letnim konkurencja ogródków oraz innych rozrywek na świeżym powietrzu wpływała negatywnie na wypełnienie sali teatralnej. Okazało się, że do obniżenia frekwencji przyczyniał się także Cyrk Salomońskiego, powodując – niezdarzające się wcześniej – pustki na... premierze<sup>272</sup>.

Oklaski oraz wywoływania aktorów i autorów pojawiały się po każdym akcie. Jednak należy sobie uświadomić, że akt ostatni miał zazwyczaj „najhałaśliwsze, ale wcale nie najlepsze oklaski”<sup>273</sup>. Zanim zobaczymy dlaczego, warto się przyjrzeć an-

<sup>269</sup> Zob. J. Jasiński, *Oklaski, klaka, klakiery, krytyka sztuk teatralnych i artystów*, „Wieniec” 1872 nr 99–101.

<sup>270</sup> J. Jasiński, *Oklaski, klaka, klakiery ...*, „Wieniec” 1872 nr 100.

<sup>271</sup> Za: *Kronika tygodniowa*, „Tygodnik Ilustrowany” 1876 nr 22.

<sup>272</sup> „Publiczność (...) dała w duszy swej pierwszeństwo figlom końskim i akrobatycznym w Cyrku Salomońskiego”. K. Kaszewski, *Z teatru*, „Tygodnik Powszechny” 1878 nr 14.

<sup>273</sup> C. Jankowski, *Wieczór teatralny*, „Tygodnik Ilustrowany” 1890 nr 49.

traktem, które stanowiły wówczas równie ważny punkt wieczoru teatralnego jak obecność na przedstawieniu, pełniły funkcję zebrań towarzyskich, okazji do wymiany poglądów.

## ANTRAKTY

„Co jest najdłuższe na świecie? – zapytano w pisemku humorystycznym „Mucha” – „Międzyakty w Teatrze Rozmaitości”!<sup>274</sup> Antrakty w teatrze warszawskim odznaczały się niebywałą długością, bynajmniej nie spowodowaną jedynie zmianami dekoracji, które były zrozumiałe jedynie podczas przedstawień tragedii w Teatrze Wielkim. W Rozmaitościach zmian dekoracji albo nie było, albo nie należały do skomplikowanych.

„Podczas międzyaktów mężczyzna może pójść odwiedzić damy znajome, gdziekolwiekby siedziały i złożyć im swe ukłony, tylko niech zbyt długo wizyty tej nie przeciąga, bo przez to utrudniałby przystęp innym... Nie wypada mu proponować chłodników lub cukrów, chyba że jest krewnym lub poufałym przyjacielem, tymczasem wręcz przeciwnie, mężczyzna towarzyszący damom w teatrze może ofiarować chłodniki lub cukry, nie przełamując reguł światowych”

– informował *Kodeks światowy*<sup>275</sup>. W krzesłach najczęściej – jak na załączonej ilustracji (il. 56) – antrakty służyły wyrabianiu sobie „pozycji”.

Publiczność krzeseł i łóż najchętniej spędzała je w cukierni Janowskiego, rozkoszując się sławnymi smakołykami, nie wspominając o przepysznych cukierkach „Modrzejewska”, sprzedawanych tu od 1874 roku<sup>276</sup>.

„Zmieszane z sobą wszystkie światy. Obok przy kontuarze cukiernianym, ktoś chwyta cukierki i pędzi na powrót na salę, przedostając się mozolnie przez palących; przed inną grupą brzękają kieliszki koniaku. »Stasiu« – »Wiem, koniak dla wielmożnego pana!« – »Stasiu« – »Wiem czarna kawa dla pana« – »Stasiu« – »Wiem, już niosę benedyktyn!«. On zna wszystkich, wie co komu podać bez pytania. Zły wieczór, gdy w teatralnych godzinach stu funtów cukierków, czekoladek i owoców nie wyda cukiernia na salę.

Po korytarzach przechadzają się ludzie miłujący spokój i rozważną pogawędkę. Panie wychodzą na korytarz przed łóż, ochłodzić się nieco z duszności sali. Hen, tam w górę, na paradyż niosą – wodę, wodę i jeszcze raz wodę...”<sup>277</sup>.

Antrakty wypełniała muzyka, za którą w Teatrze Rozmaitości odpowiadała orkiestra Lewandowskiego, współtworząc charakterystyczną dla tego teatru pogodną

<sup>274</sup> „Mucha” 1877 nr 49.

<sup>275</sup> Zob. *O stosunkach towarzyskich między mężczyznami i kobietami w świecie, teatrze itp.* [w:] Spirydion [E. Lubowski], *Kodeks światowy, czyli znajomość życia we wszelkich stosunkach z ludźmi*, Warszawa 1881, s. 87.

<sup>276</sup> Zob. „Kurier Warszawski” 1874 nr 57.

<sup>277</sup> C. Jankowski, dz.cyt.

atmosferę<sup>278</sup>. Dyrygent, dbając wciąż o nowy repertuar, nie poprzestawał na wykonywaniu swoich utworów, ale wyjeżdżał także za granicę po modne nowości, co nie pozostało bez echa wśród słuchaczy.

„Pan Lewandowski, dyrektor orkiestry Teatru Rozmaitości, nie na próżno przy końcu ubiegłego roku jeździł za granicę; od pewnego bowiem czasu repertuar antraktowy w tymże teatrze prawie zupełnie odświeżony został. Między innymi lżejszymi kompozycjami będącymi obecnie w modzie za granicą, orkiestra Teatru Rozmaitości wykonywa walc z nowej opery Straussa pt. *Cagliostro*. Nadto oryginalne kompozycje p. Lewnadowskiego słuchane są z przyjemnością przez publiczność. Tytuły tych kompozycji są następujące: *Żałuj żeś nie był* – mazur, *Ot tak sobie* – mazur, *W dobrym tonie* – kadryl”<sup>279</sup>.

Nie posiadamy informacji na temat muzyki antraktowej w Teatrze Wielkim, ale można przypuszczać, że prezentowane utwory były podobne. Okazuje się jednak, że repertuar poważny, który zagościł na scenie wielkiej i wytwarzał inną atmosferę wśród słuchającej publiczności, rzutował także na nastrój widzów w czasie antraktów. W pierwszym sezonie Muchanowa, po premierze dramatu E. Legouvée’go i E. Scribe’a *Adrianna Lecouvreur*, „Kurier Warszawski” zwrócił się z apelem do dyrekcji, „ażeby w czasie antraktów sztuk wyższej wartości, orkiestra wykonywała utwory właściwiej usposabiające do słuchania rzeczy poważnych”<sup>280</sup>. Rok później ponowiono prośbę, tak ją argumentując:

„Przyznajemy szczerze, że przy przedstawianiu u nas coraz częściej poważniejszych utworów, jak np. dramatów, a głównie tragedii, polki i kontredanse grywane w międzyaktach nie bardzo dopomagają wrażeniu. Trzeba koniecznie, ażeby nastrój widzów odpowiadał wysokiemu zakresowi dzieła, a polka nie zdaje się nam dość uroczystym przygotowaniem do uplastycznienia np. ostatnich chwil *Marii Stuart*, ani nawet męczarni konania *Adrianny Lecouvreur*”<sup>281</sup>.

Nie wiemy, czy rzeczywiście Dyrekcja przychyliła się do tej prośby?

Brak badań nad muzyką antraktową Teatrów Warszawskich nie pozwala dać wiarygodnej odpowiedzi. Jednakże możemy dopuszczać, że od roku 1869 zrezygnowano całkowicie z muzyki antraktowej w czasie przedstawień dramatów<sup>282</sup>. Przypuszczenie dodatkowo potwierdza następująca prośba do Dyrekcji z roku 1875:

<sup>278</sup> Kiedy – raz jeden – orkiestra Lewandowskiego spotkała się z krytyką, w „Kurierze Warszawskim”, dyrygent zamieścił ogłoszenie takiej treści: „Przyznaję, że niesforemnym wykonaniem muzyki w międzyaktach w Teatrze Rozmaitości mogłem rozdrażnić tak wyjątkowe uszy, jakich z recenzji o mnie w ostatnim numerze „Przeglądu Teatralnego” muszę się u szanownego Recenzenta domyślać, skazuję się więc na dobrowolną karę w kwocie rs 1, z której połowę przeznaczam na moralnie zaniedbane dzieci, a drugą połowę na Szpital św. Jerzego. Dyrygujący orkiestrą w Teatrze Rozmaitości Leopold Lewandowski”. Zob. „Kurier Warszawski” 1873 nr 283.

<sup>279</sup> Zob. „Kurier Warszawski” 1876 nr 13.

<sup>280</sup> „Kurier Warszawski” 1868 nr 206.

<sup>281</sup> *Kronika tygodniowa*, „Tygodnik Ilustrowany” 1869 nr 96.

<sup>282</sup> „Od dramatu Panna de Belle Isle datuje się innowacja co do orkiestry, polegająca na wyrugowaniu jej całkowicie z międzyaktów”. Zob. *Pokłosie*, „Kłosy” 1869 nr 229.

„Odegrana wczoraj na wielkiej scenie, znana już tragedia *Intryga i miłość* nappełniła salę teatralną, konstatując po raz więcej jak setny zamięłowanie publiczności naszej do przedstawień dramatycznych serio. Winniśmy jednak w imieniu wielu prosić Dyрекcję o zapełnianie antraktów muzyką, byle nie mazurkami i walcami. Na scenach zagranicznych podczas najkrótszych nawet antraktów muzyka zapełnia przerwę, jak to u nas ma miejsce na przedstawieniach *Wita Stwosza*”<sup>283</sup>.

Być może powodem tego, że ostatni akt nie odznaczał się „najlepszymi” oklaskami, był niechlubny – ale wyjątkowo mocno zakorzeniony i „przestrzegany” – warszawski obyczaj.

„Publiczność nasza parteru i łóż tak przywykła zrywać się z miejsc na dobrych pięć minut przed zapadnięciem kurtyny, że gdy brawa dać przychodzi, w sali teatralnej obecna jest tylko galeria i paradyż. Ów pośpiech w opuszczeniu sali teatralnej jest równie charakterystycznym, jak nasze spóźnienie się na widowisko. Tak to już jest”

– pisał Jankowski w 1890<sup>284</sup>.



W antrakcie należy wyrabiać sobie pewną w towarzystwie pozycję.

W połowie ostatniego aktu z hałasem się zerwać i powtarzać „*pasacord!*” przepręch się bohatersko, nie zważając na sykanie i narzekania obecnych.

Il. 56. Warszawski obyczaj teatralny

źródło: „Mucha” 1868 z. 1

## WYCHODZENIE PRZED KOŃCEM SPEKTAKLU

„Bardzo wielu członków publiczności warszawskiej ma dziwny zwyczaj opuszczania sali teatralnej przed końcem widowiska. Od dawna już prasa i osoby szanujące sztukę potępiały ten zwyczaj. Ich głosy jednak nie osiągnęły pozytywnego rezultatu”

<sup>283</sup> „Kurier Warszawski” 1876 nr 31.

<sup>284</sup> C. Jankowski, dz.cyt.

– pisano w 1877 roku. Większość przykładów takiego zachowania charakteryzowała publiczność Teatru Wielkiego (il. 56). Pewnego dnia głos w tej sprawie zabrał Alojzy Żółkowski, występujący w operze *Hrabina*.

„Widząc on bowiem, że znaczna liczba widzów opuszcza salę teatralną, wówczas gdy jeszcze kilka scen pozostawało do skończenia opery, odstąpił od zasady, że artyście nie wolno ze sceny przemawiać do publiczności i rzekł:

– *Za pozwoleniem, nie skończyliśmy jeszcze!*

Można sobie wyobrazić, jak przyjemnego wrażenia doznali ci, którzy zapominają, że zapłacenie kilkunastu złotych za miejsce nie upoważnia nikogo do wyrządzania niegrzeczności artystom i do lekceważenia sztuki oraz współwidzów, którzy chcą na przedstawieniu być do końca. Ci ostatni, wdzięczni Żółkowskiemu, że tak dowiecnie ukarał amatorów szybkiego wychodzenia, nagrodzili go wdzięcznymi oklaskami”<sup>285</sup>.

Okazało się, że główną przyczyną tego zwyczaju były mankamenty sali Teatru Wielkiego, a konkretnie mała liczba wyjść. – „Tygodnik Ilustrowany” tłumaczył:

„Przy natłoczonym teatrze publiczność musi się długo cisnąć w korytarzach, gdzie ciąglą za porę stanowią odbierający rzeczy z kontrmarkarni<sup>286</sup>. Do krzeseł wiadomo, są dwa tylko wejścia, a to za mało, bacząc zwłaszcza na znaczną liczbę osób tam się mieszczących. (...) Stąd to głównie wzięła początek owa mania nieczekania na koniec widowiska i uciekania czym prędzej, ażeby się dostać do rzeczy i wyprzedzić innych”<sup>287</sup>.

Niesławny ten zwyczaj interpretowany jest najczęściej jako przykład zainteresowania tylko pojedynczą kreacją „gwiazdy” – „Po utonięciu Ofelii – Modrzejewskiej większa część publiczności opuszczała teatr, bo sztuka pt. *Hamlet* nie interesowała jej”<sup>288</sup>; tymczasem publiczność wychodziła przed końcem niezależnie od grającego aktora czy repertuaru, nie tylko w omawianym okresie, lecz także przez całą następną dekadę<sup>289</sup>.

<sup>285</sup> „Kurier Warszawski” 1877 nr 103.

<sup>286</sup> Dawn. szatnia.

<sup>287</sup> *Kronika tygodniowa*, „Tygodnik Ilustrowany” 1870 nr 122.

<sup>288</sup> J. Got, dz.cyt., s. 264. Zob. także: „Zgodna opinia uznawała jej Ofelię za wielką kreację, do tego stopnia nieporównywalną z całą resztą przedstawienia, że po ostatniej scenie Modrzejewskiej część premierowej publiczności bezceremonialnie... opuściła widownię podczas akcji”. A Żurowski, *Szekspear w cieniu gwiazd*, Gdańsk 2001, s. 206.

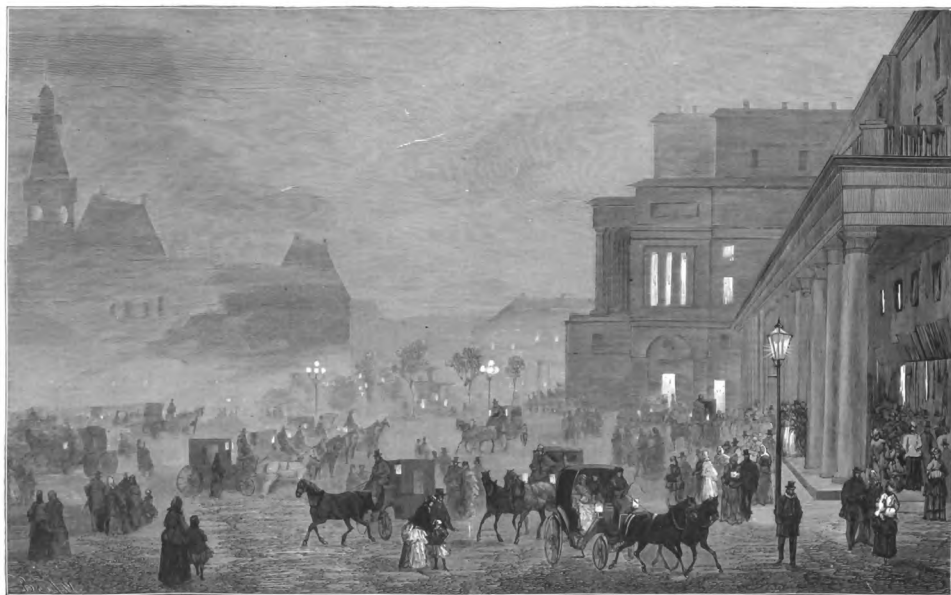
<sup>289</sup> Warto przywołać rodzaj apelu przed przyjazdem zespołu Meiningerów, który uświadamia zakorzenione zwyczaje warszawskiej publiczności:

„Jeżeli w ogóle spóźnianie się publiczności do krzeseł jest potępienia godnym, jedna bowiem spóźniająca się osoba niepokoi całe sąsiedztwo, to pielęgnowanie tego nadużycia podczas przedstawień Meiningerów, gdzie każda scena przedstawia skończony obraz estetyczny, byłoby już towarzyskim barbarzyństwem.

W imieniu ogółu widzów odwołujemy się przeto do wychowania i taktu jednostek. Dodajemy uwagę, że Meiningerzy rozpoczynają zwyczajem zagranicznym punktualnie o godzinie naznaczonej na afiszach. Gdyby przeto publiczność warszawskim zwyczajem zechciała się gromadzić do teatru dopiero w kwadrans po godzinie oznaczonej, okradłaby się sama z pożądaných wrażeń (...). Taż sama uwaga stosuje się i do antraktów, które u Meningerów są nadzwyczaj krótkie. Ostrzegamy przeto osoby, które czekają tylko skończenia aktu, aby co prędzej popędzić na papierosa do cukierni Janowskiego, że w tym razie bezpieczniej będzie pozostać na miejscach lub spieszyć z powrotem” („Kurier Warszawski” 1885 nr 126).



„Przy końcu ostatniego aktu zjawiają się na korytarzach i perystylu teatralnym liberyjne płaszcze. To karety przyjechały po panie i lokaje czekają z okryciami. Wśród hałasu oklasków (...), wśród gwaru opuszczanych siedzeń, rzucania drzwiczek łóżowych, szelestów sukien, tupotania nóg, głośnie rozmów, opróżnia się wszystkimi wyjściami widownia. (...) Znow ruch powozów napętnia wrzawą plac Teatralny – we wszystkie przyległe ulice rozchodzi się turkot kół lub szmer charakterystycznych sanek. Pobliskie restauracje zapełniają się teatralną publicznością”<sup>290</sup>.



Il. 57. Wyjście z teatru w mglisty zimowy wieczór

źródło: „Kłosy” 1873 nr 394

Charakterystyczny incydent dotyczył „wychodzenia przed końcem”. Z inicjatywy Chronęga postanowiono urządzić dodatkowe popołudniowe przedstawienia dla artystów warszawskich, którzy grając w tym czasie w Teatrze Rozmaitości, nie mieli sposobności oglądać gościnnych występów. Na przedstawienie, tylko za zaproszeniami, które odbyło się 21 maja 1885 roku o godzinie 13, poproszono także dziennikarzy i literatów. „Zaproszono cały prawie świat literacki i artystyczny. Widzowie stanowili główną część świata inteligencji i sztuki. Uroczysta cisza panowała podczas całego przedstawienia, nie tracono ani jednego zwyczaju, ani jednego ruchu. Bo literaci i krytycy znajdowali tam obfite pole do rozmyślań, artyści dramatyczni i pojedynczy kierownicy sceny szacowne dla siebie wskazówki, a wreszcie malarze nawet podziwiali umiejętność uharmonizowania osób, przyborów i barw, mogącą się niejednokrotnie przydać przy wykonaniu obrazów poważniejszego zakresu. Była to prawdziwa uczta artystyczna” – donosił „Kurier”. Przedstawienie trochę się przedłużało i gdy już zbliżało się do końca... „Wówczas kilku widzów, żądnych widocznie spotkać się czym prędzej z obiadem, zwykłym warszawskim obyczajem miało się już ku wyjściu. Zrobił się w sali szmer i rozległy się sykania (...) I słusznie...” („Kurier Warszawski” 1885 nr 140a).

<sup>290</sup> C. Jankowski, dz.cyt.



## ROZDZIAŁ 11

### *Post Scriptum*. Różne oblicza wieczoru teatralnego

Przez cały rok kalendarzowy życie teatru toczyło się także poza codziennymi wieczorami teatralnymi, które przyjmowały inny, czasem zaskakujący charakter. Publiczność, członkowie zespołu oraz Dyrekcji uczestniczyli w przeróżnych wydarzeniach, takich jak bale, benefisy, jubileusze, koncerty, przedstawienia żywych obrazów, a nawet jarmark, uroczysta kolacja oraz pogrzeb, które postanowiłam uporządkować i opisać (z pełną świadomością potrzeby przyszłych, szerszych badań), ponieważ stanowią niezbędne dopełnienie obrazu sceny dramatycznej Teatrów Warszawskich w latach 1868–1880. Miejscem wydarzeń był cały gmach teatru i jego najbliższe otoczenie, jednak większość z nich rozgrywała się w wielofunkcyjnej, przyjaznej najróżniejszym inicjatywom – niezwykle interesującej – przestrzeni Sal Redutowych. Swoją nazwę sale zawdzięczały redutom, czyli balom maskowym, odbywającym się tam podczas karnawału.

### MASKARADY

Długa tradycja bali maskowych, które organizowano już w Operalni, w Salach Redutowych Teatru Narodowego na placu Krasińskich przybrała charakter cyklicznej imprezy. Zwyczaj, zrośnięty z Teatrem Narodowym, przeniesiono do nowego gmachu na placu Teatralnym. Z biegiem lat ustalił się ostateczny ceremoniał organizowanych w każdą niedzielę karnawału w Salach Redutowych maskarad, trwających od 23.00 do 4.00 nad ranem, połączonych z przedstawieniami granymi o północy w Teatrze Rozmaitości, a w niektóre niedziele, równolegle także w Teatrze Wielkim<sup>291</sup> (il. 58).

Zależnie od długości karnawału odbywało się od pięciu do siedmiu maskarad. „Pierwsza, druga i parę ostatnich nigdy nie bywają zbyt liczne, ale za to podczas trzeciej i czwartej, a czasem piątej sale przepełnione są publicznością”<sup>292</sup>. Na pierwszych balach liczba publiczności wahała się najczęściej od pięćdziesięciu do dwustu osób, ale na trzecim i czwartym sięgała trzech tysięcy! (il. 59) Na frekwencję wpły-

<sup>291</sup> Więcej na temat historii maskarad, zob. *Pamiętnik Teatrów Warszawskich za rok 1870*, Warszawa 1871, s. 145–147, oraz „Kurier Warszawski” 1876 nr 17.

<sup>292</sup> Zob. F. Fryze, I. Chodorowicz, *Przewodnik po Warszawie i okolicy na rok 1873–1874*, Warszawa 1873, s. 326.

1879

Dziś w NIEDZIELĘ, dnia 7 (19) Stycznia 1879 roku,  
W SALACH REDUTOWYCH PRZY TEATRACH  
odbędzie się

# 3<sup>-cia</sup> MASKARADA,

w czasie której o północy  
w Wielkim Teatrze:  
**WESELE W OJCOWIE**  
Balet w 1-ym akcie.

Orzełowa Pawel, jego syn, pan młody Stanisław, kucharz	Pan Mikołaj Pan Górecki Pan Ryszard	Kamarczka, jego siostra Żona, ich matka, panna młoda	Pani Zosia Pani Górecka
--	---	---	----------------------------

TANEC

1. MAZER, pp. Papad, Kluger, Zaczęba, Tymczyszko, Pijana, Orzełowa. PP. Papad, Orzełowski, Chłapowski, Rayer, Skarżyski. 2. PAS DE DEUX. Pani Górecka, Pan Górecki. 3. SOLO MAZER. Panna Rzycka. 4. FINAL.

W Teatrze Rozmaitości:  
Pierwszy raz:

## Trzy Świece

Komedia w 1-ym akcie, Eug. Grange i W. Bernard, z francuskiego tłómaczona.

Paweł de Lussan Chambellaj	Pan Kozłowski Pan Grodzki	Berta Przeziębny, służący	Pani Holzman Pan Argulski
-------------------------------	------------------------------	------------------------------	------------------------------

Każda osoba może być w masce lub bez takowej.

Ogłoszono w salach, a dzwonienie w 10-tych, oznajmiając rozpoczęcie widowiska w Teatrach.

Sale otwarte będą o godzinie 11-tej wieczorem

W głównej sali umieszczone będą orkiestry pod dyrykcją p. L. Lewandowskiego.

Cena Łóz parterowych i łóz 1-go piętra w Teatrze Wielkim, oraz Łóz 1-go piętra w Teatrze Rozmaitości, jak na zwyczajne widowisko.

Osoby biorące Łoże, mają wolne wejście do Sal Redutowych.

Bilet wejścia do sal Redutowych Rs. 1 i na zakłady dobrocz. kop. 5.

Z wyłączeniem Łóz powyżej wymienionych, bilet ten służy do wszystkich innych miejsc na widowisko w obu Teatrach podczas Maskarady.

Osobom wychodzącym z Sal Redutowych po widowisku o północy dają się mającym, kontromarki na powtórne wejście wydawane nie będą.

Urządzona przy Baletach kuchnia francuska, zaopatrzona będzie w najwykwintniejsze potrawy i wina.

Osobom, które z p. przyjmowanymi będą na kontromarkach, na odpłatę po kop. 5 z góry otrzymają się wina i wydawaną będą niemniej jak

Biletów nabyć można w kasach obu Teatrów.

W drukarni Jana Cotty ulica Daniłowiczowska Nr. 496a.

Il. 58. Afisz trzeciej Maskarady 19 I 1879 roku

źródło: BJ

wał fakt, że na pierwszych maskaradach przedstawienia odbywały się tylko w Teatrze Rozmaitości, podczas gdy na trzeciej i czwartej również na wielkiej scenie, gdzie zazwyczaj wystawiano jednoaktowy balet.

„Maskaradowy” repertuar Rozmaitości stanowiły frywolne farsy, wodewile, fraszki i krotkowile w jednym akcie, wykonywane najczęściej przez drugorzędnych i pomocniczych aktorów. Najpopularniejszą sztuką grywaną na maskaradach w omawianym dwunastolecu była komedia *Pocątunek* (*Il baccio*), zaadaptowana przez Teodora Hertza. W stałym repertuarze były np. wystawiane od roku 1863 wodewile *Żona, która oknem wyskoczyła* G. Lemoine’a i E. Scribe’a oraz *Indiana i Charlemagne* J. Bayarda.

Powszechnym elementem stroju osób uczęszczających na maskarady były maki, chociaż należy dodać, że – jak informował afisz – nie były obowiązkowe. Masmom towarzyszyły najczęściej czarne domina ozdobione „kwieciami kamelii, róż lub konwali”<sup>293</sup>, ale czasami, szczególnie na trzeciej maskaradzie, pojawiało się wiele wyróżniających się kostiumów. „Wczorajsza trzecia maskarada, jak rok rocznie była bardzo liczna, zebrało się bowiem przeszło 3000 osób – donosił »Kurier Co-

<sup>293</sup> „Kurier Warszawski” 1878 nr 28.



Il. 59. Trzecia Maskarada, rys. Wł. Szymanowski

źródło: „Mucha” 1877 nr 3

dzienny» w 1869 roku. – Domin gustownych po największej części w kolorze czarnym było dość, chociaż nie brakowało i różnokolorowych oraz charakterystyki, jak kilku Żydów, krakowiaków, Hiszpan, szuler, druciarz, kominiarz, kucharze itp.<sup>294</sup>. Zdarzały się również przebrania bardzo pomysłowe i oryginalne:

„Pomiędzy t.z. charakterystycznymi maskami, wielką... sławę zyskała żywa *flaszka rebarbarum*, dalej *istota z sercem w żółądku*, podług pozytywnego zapatrywania ułokowanym, w końcu *opinia publiczna*, oklejona pismami periodycznymi w rozmaitych okolicach korpusu umieszczonymi”<sup>295</sup>.

Bilet wstępu kosztował 1 rs (plus 5 kop. na zakłady dobroczynne) i upoważniał do zajmowania dowolnych miejsc na widowiskach w obu teatrach (oprócz wstępu do łóż, które były zgodne ze zwyczajnym cennikiem). Prawdopodobnie dwie orkiestry pod batutą Lewandowskiego przygrywały do tańca w głównej, środkowej sali. Dla publiczności otwarte były bufety oferujące „najwykwintniejsze potrawy i wina” kuchni francuskiej. Chwilę przed północą bawiącą się publiczność „odgłosem trąb w salach” oraz „dzwonieniem w foyer” powiadamiano o rozpoczynających się na obu scenach widowiskach.

<sup>294</sup> „Kurier Codzienny” 1869 nr 12.

<sup>295</sup> „Kurier Warszawski” 1876 nr 17. Dodatkowe przykłady kostiumów z trzeciej maskarady w roku 1880: „(...) kilka zielono odzianych bajaderk, kapelusze wysoki oblepiony napisami, akuszer, chirurg, cyganka z dzieckiem na ręku, podwójny człowiek – z frontu kawaler, z tyłu panna z napisem – 500 000 posagu” („Kurier Warszawski” 1880 nr 13).

Maskarady były stałym punktem w kalendarzu imprez publicznych Warszawy. Na ponad miesiąc przestrzeń Teatrów Warszawskich stawała się dla publiczności cotygodniowym obszarem karnawałowej zabawy<sup>296</sup>.

## BENEFISY, JUBILEUSZE

Benefis to „przedstawienie, z którego dochód przeznacza się nie na rzecz dyrekcji lub przedsiębiorcy, lecz na jednego z członków towarzystwa i stanowi nagrodę za zasługi położone na scenie, niekiedy bywa nawet zastrzegany w kontrakcie”<sup>297</sup>. Powrót do tradycji benefisów, zerwanej po wydarzeniach listopadowych, członkowie zespołów zawdzięczali prezesowi Józefowi Rautenstrauchowi (1832–1842). „Odtąd przedstawienia benefisowe urządzano tylko niekiedy, mianowicie przy opuszczaniu zawodu przez artystów (...), wreszcie benefisy otrzymywali artyści i otrzymują, gdy jubileuszowego doczekają się okresu”<sup>298</sup>.

Należy wyraźnie podkreślić, że do roku 1868 benefisy na scenie warszawskiej były rzadkością – przyznawano je jedynie podczas okrągłych jubileuszów pracy scenicznej oraz przy przejściu na emeryturę. Kiedy do zespołu weszła Helena Modrzejewska, dotychczasowa „polityka benefisowa” uległa zmianie. W omawianym dwunastolecu odbyło się 16 przedstawień benefisowych, z których aż 9 należało do Modrzejewskiej<sup>299</sup>. Warto tej sytuacji przyjrzeć się nieco bliżej.

Wszystkich członków zespołu dramatu i komedii obowiązywała wspomniana zasada długoletniego oczekiwania na wielkie święto oraz znaczny zysk finansowy (przewyższający roczną pensję), z czym nieodłącznie związana była uroczystość benefisu. W omawianym okresie tylko pięcioro aktorów doczekało się tego wyróżnienia. Dwukrotnie świętowali benefis Alojzy Żółkowski (35- i 45-lecie) i Jan Królikowski (30- i 35-lecie), raz Alojzy Stolpe i Michał Chomiński podczas 35-lecia. Godnym podkreślenia wyjątkiem było przyznanie benefisu reżyserowi Janowi Tatarkiewiczowi, w nagrodę za ciężką pracę podczas występów gościnnych Modrzejewskiej na przełomie roku 1879 i 1880. Modrzejewska, dołączając do zespołu warszawskiego w roku 1869, zastrzegła sobie coroczny benefis w kontrakcie.

<sup>296</sup> Warto dodać, że obyczaj maskarad zrodził bogatą twórczość graficzną oraz humorystyczno-liryczną, która była tematem warszawskiej prasy w czasie karnawałowych miesięcy. Codzienne ogłoszenia „Kuriera Warszawskiego” wypełniała „epistolografia miłosno-maskaradowa”. Oto kilka przykładów: „Maseczka, która mnie na trzeciej maskaradzie dużo mówiła o Częstochowie, jest uprzejmie proszoną o łaskawe przybycie na czwartą” („Kurier Warszawski” 1871 nr 13).

„Maseczce z czwartej maskarady, która zaszczyliła mnie swoim *rendez vous* w wtorek o godzinie 4 po południu w cukierni W... przy ulicy M..., uprzejmie donoszę, że z powodu nagłego wyjazdu mojego za kilka dni na balu w sobotę nie będę. – Racz się zatem znajdować na zabawie »tombola« w dniu 10 lutego. L (kwiatek w rękę)” („Kurier Warszawski” 1877 nr 20).

<sup>297</sup> J. Heppen, *Benefis* [w:] *Wielka Encyklopedia Powszechna Ilustrowana*, Warszawa, nakład i druk S. Sikorskiego, Warszawa 1890, s. 390–391.

<sup>298</sup> Tamże.

<sup>299</sup> Szczegółowy wykaz wszystkich benefisów na scenie warszawskiej. Zob. Aneks pkt XV. *Kalendarium wydarzeń teatralnych 1868–1880*, s. 331.

Wydaje się, że ten przywilej stawiał aktorkę na wyjątkowym stanowisku gwiazdy, która co roku cieszyła się z uroczystości i dochodu, na co pozostali członkowie zespołu musieli pracować i czekać długie lata. Jak wspomniano, na scenie warszawskiej świętowała benefisy dziewięć razy, dwukrotnie podczas występów gościnnych w roku 1868 i 1880 oraz siedem razy, kiedy należała do zespołu dramatu i komedii.

Wśród benefisów obchodzonych w Teatrach Warszawskich można więc wyróżnić benefisy jubileuszowe, coroczne – zastrzeżone w kontrakcie Heleny Modrzejewskiej – i jeden benefis przyznany w nagrodę reżyserowi. Uroczystości te odbywały się najczęściej w Teatrze Wielkim, także w Teatrze Rozmaitości oraz Salach Redutowych – miały wiele części wspólnych. Zaczniemy od sposobu rozprowadzania biletów.

Zakup biletów na benefisowe przedstawienie wiązał się z możliwością wizyty w prywatnym mieszkaniu benefisanta i nabycia biletów osobiście z jego/jej rąk. W codziennej prasie ukazywały się ogłoszenia informujące, kiedy i pod jakim adresem można dokonać zakupu<sup>300</sup>. Bardzo często dystrybucją biletów zajmowali się także koledzy aktorzy – we własnym mieszkaniu lub w specjalnie wyznaczonym na ten cel miejscu. Aktorem, którego najczęściej proszono o taką przysługę, był Józef Grzywiński – „tak powszechnie był u nas lubiany, iż nie odbył się od całego szeregu lat ani jeden benefis, poczynwszy od Żółkowskiego, Modrzejewskiej etc., bez czynnego jego udziału jako sprzedającego bilety”<sup>301</sup>. Możliwość poznania popularnego aktora/aktorki była dodatkową zachętą dla publiczności<sup>302</sup>.

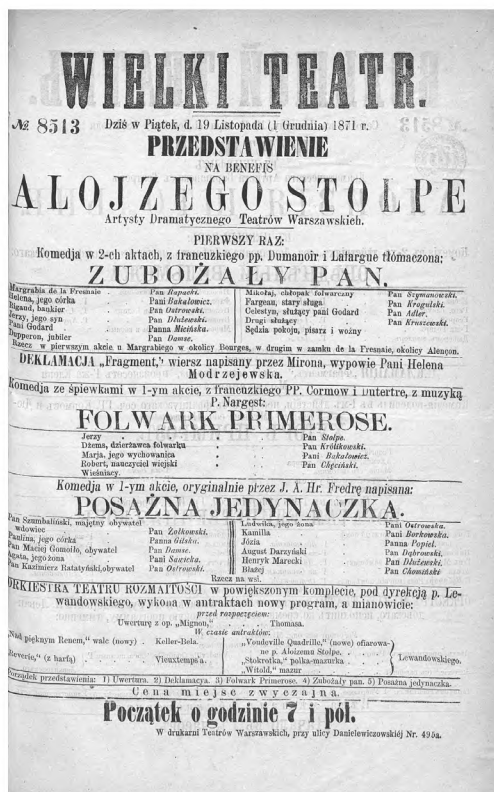
Punktem odróżniającym benefis jubileuszowy od corocznego benefisu pierwszej aktorki była uroczystość dla jubilata, która najczęściej odbywała się w południe, w dzień wieczornego przedstawienia, a brali w niej udział członkowie wszystkich zespołów oraz przedstawiciele Dyrekcji z prezesem na czele. Znamy przebieg jubileuszowej uroczystości w Teatrze Wielkim, która odbyła się w samo południe przed wieczornym benefisem Alojzego Stolpego (il. 60). Na scenie zgromadzili się przedstawiciele zespołu dramatycznego, opery oraz baletu, „liczne grono zaszczylił prezes Dyrekcji Teatrów”. Gdy ukazał się jubilat, orkiestra zagrała marsz z *Włoszki w Algierze* G. Rossiniego – pierwszej opery, w której występował Stolpe. Następnie reżyser dramatu i komedii Jan Chęciński, „wezwany przez kolegów”, wygłosił mowę i przeczytał ułożony przez siebie wiersz, na którym pamiątkowe podpisy złożyli członkowie wszystkich zespołów, wręczył także jubilatowi pierścionek. Prezes Muchanow „winszując ze swojej strony (...), wyraził w uprzejmych słowach nadzieję, że artysta – emeryt jeszcze w sile wieku i zdrowia, zapewne nieprędko opuści scenę”<sup>303</sup>.

<sup>300</sup> Np. „Bilety na benefisowe przedstawienie p. Modrzejewskiej można dostać w jej mieszkaniu przy ul. Miodowej dom Lessera w sobotę, niedzielę i poniedziałek” („Kurier Warszawski” 1870 nr 4).

<sup>301</sup> W. Krogulski, *Z notatek starego aktora*, maszynopis IS PAN, s. 107.

<sup>302</sup> Np. wspomniany aktor Józef Grzywiński rozprowadzał bilety na benefis Modrzejewskiej w roku 1868 („Kurier Warszawski” 1868 nr 240) oraz 1871 („Kurier Warszawski” 1871 nr 60), natomiast pierwsza aktorka sceny warszawskiej zajęła się dystrybucją biletów na benefis Alojzego Stolpego w 1871 roku („Kurier Warszawski” 1871 nr 259). W roku 1872 bilety na benefis Modrzejewskiej sprzedawał Józef Damse („Kurier Warszawski” 1872 nr 39).

<sup>303</sup> „Kurier Codzienny” 1871 nr 268.



Il. 60. Afisz przedstawienia na benefis  
Alojzego Stolpego 1 XII 1871 roku

źródło: B1

Uroczystość jubileuszowa 35-lecia Alojzego Żółkowskiego miała skromniejszy przebieg. Odbywała się w Teatrze Rozmaitości, gdzie „o godzinie 12 zgromadzili się artyści dramatyczni obu teatrów. Koło budki suflera na stoliku leżała poduszka pąsowa aksamitna, a na niej srebrny, pozłacany wieniec umiejętnie i gustownie wykonany”. Reżyser Chęciński wygłosił przemówienie i wręczył jubilatowi wieniec<sup>304</sup>.

Aktorzy grający role pomocnicze świętowali jedynie podczas południowej uroczystości, tylko w gronie członków zespołu, nie otrzymując przywileju wieczornego benefisu. W omawianym okresie odbyły się dwie takie uroczystości, dla Józefa Surewicza („Jubilatowi wręczono pierścień żelazny, ozdobnie ornamentowany złotem, z napisem następującym: *Dyrekcja i artyści Teatrów warszawskich, w uznaniu 50-letniego zawodu scenicznego Józefa Surewicza, dnia 28 października 1873 r. Jubilata uczcił stosowną a gorącą przemową p. Chomiński, następnie zaś wierszem p. Szober*”<sup>305</sup>) oraz dla Marceliego Boczkowskiego w roku 1878.

Największe święto czekało benefisanta podczas wieczornego przedstawienia, które miało bardzo uroczysty charakter. Sztukę wybierano z myślą o głównym bohaterze wieczoru; repertuar dramatyczny zawdzięczał benefisom aktorskim wiele

<sup>304</sup> Za: „Kurier Warszawski” 1868 nr 142.

<sup>305</sup> „Tygodnik Ilustrowany” 1873 nr 304.



ambitnych propozycji – mowa tu przede wszystkim o wyborach Jana Królikowskiego oraz Heleny Modrzejewskiej. Wieczorną uroczystość wypełniały przemowy, obdarowywanie prezentami i wieńcami od członków zespołu oraz publiczności, rzucanie kwiatów i owacja publiczności. Odświętną atmosferę podkreślały często nowe kompozycje Leopolda Lewandowskiego, w tym utwór dedykowany jubilatowi. Stałym punktem aktorskiego święta było obdarowanie i wieńczenie jubilata, które możemy prześledzić na przykładzie jubileuszu 30-lecia pracy scenicznej Jana Królikowskiego 15 października 1868 roku, kiedy z tej okazji wystawiano w Teatrze Wielkim *Zbójców* F. Schillera.

„Po ukończeniu pierwszego obrazu przywołano benefisanta. Wręczone mu zostały dary złożone z wieńców dębowych upiętych na kosztownych poduszkach i ozdobione haftowanymi złotem i srebrem wstęgami, bukiet sztucznych kwiatów, drogocenny zegarek z łańcuchem i na arkuszu z datą uroczystości i podpisami przyjaciół i wielbicieli oraz wiersz:

Bóg skroń twą jasnym okolił promieniem,  
Żebyś na ziemi braciom był widomy,  
I ciskał z ducha szczytnego natchnieniem  
Śmiechy jak gwiazdy – łzy jak krwawe gromy,  
I sztandar sztuki niósł wciąż z poświęceniem.

Spojrzyj wkoło, dziś jest dzień godowy.  
W którym za pracę i ducha, i ciała,  
Do stóp twych pada wieniec wawrzynowy.  
Spojrzyj, a jeśli nie starczy ci chwała,  
Weź nasze serca – Fidiaszu wymow!

Jedną z owych koron, podaną przez młodą damę z parterowej łoży, towarzysze pracy: pani Palińska i pan Rychter, włożyli na promienne zachwytem czoło Królikowskiego”<sup>306</sup>.

Bez wątpienia, jednym z najbardziej uroczystych benefisów całego dwunastolecia był jubileusz 45-lecia pracy scenicznej Alojzego Żółkowskiego, obchodzony 27 października 1878 roku w Teatrze Rozmaitości. Dla jubilata wznowiono komedię Aleksandra Fredry *Przyjaciele*.

„Sala przedstawiała niezwykle widok. Górę opasała młodzież, pierwsze piętro zajęli przedstawiciele różnych warstw naszego towarzystwa, parter wreszcie zajaśniał białym krawatem. Nastrój audytorium świąteczny był i gorący. Polonez, którym ozwała się orkiestra Lewandowskiego, do uroczystej a miłej każdemu zapraszać się zdołał biesiady. Zasłona wionęła w górę (...). Odchyliły się środkowe drzwi, a w nich błysło jowialne, pogodne, tak dobrze wszystkim znane oblicze... Na scenę wszedł Smakosz.

Huragan oklasków i okrzyków, jakich dawno nie słyszały mury audytorium, zmienił jednak tę postać... Rozrzewniony, niezdolny prawie do podzięki, stanął przed nami Żółkowski. Entuzjastycznemu powitaniu nie było końca. Żółkowski więc ramiona jak do uścisku otwierał, to znów je z pokorą krzyżował, szeptał wyrazy podzięki i schylał głowę przed tym grzmotem oklasków w sercach widzów zrodzonym...

<sup>306</sup> „Kurier Warszawski” 1868 nr 228.

– »*Niech Wam Bóg zapłaci! – pamięć tego dnia do końca życia zachowam...*« wyszeptać ledwie zdołał. Nagle arcymistrz w komedii podniósł się i wyprostował – czas było wrócić do Fredrowskiej fabuły. Lecz szło to jakoś niesporo. Pod wpływem wrażenia i on sam, i towarzysze jego w sztuce opamiętać się nie mogli. Publiczność wciąż klaskała, zrywając zupełnie z porządkiem...

– »*Ha! To chyba jeszcze raz wyjdę*« – wykrzyknął jubilat i zwrócił się ku drzwiom. Wciąż jeszcze oklaski, a po chwili znów jowialne, pogodne, dobrze znane wychyliło się oblicze, był wtedy prawdziwy, jak być winien Smakosz. Promieniujący radością i humorem człowiek ustąpił miejsca aktorowi<sup>307</sup>.

Dodatkowe szczegóły benefisu Żółkowskiego zanotował na afiszu komedii Mi-chał Chomiński:

„Po pierwszym akcie ofiarowali mu srebra w futerale (...) za 850 rs i puchar złoty z pokrywą złożony na paterze – 220 rs. Po drugim akcie Szkoła Dramatyczna ofiarowała mu jego medalion z brązu, robiony przez Kolssa. Podał go z orkiestry założyciel Szkoły Dramatycznej prywatnej (...) E. Deryng (...). Po skończeniu czekała go deputacja ofiarodawców z parosetną publicznością i tłumem akademików (cały paradyz zakupili). Odprowadzili jubilata do domu i na dziedzińcu pożegnane wiwaty<sup>308</sup>.”

Coroczny benefis Heleny Modrzejewskiej odbywał się zawsze w Teatrze Wielkim i od benefisów jubileuszowych odróżniał się jedynie tym, że nie zawierał rocznicowych przemów i podarków od członków zespołu czy Dyrekcji. Wyrazy uwielbienia składała aktorce przede wszystkim publiczność. Atmosferę panującą na wszystkich jej benefisach najlepiej oddaje ta relacja:

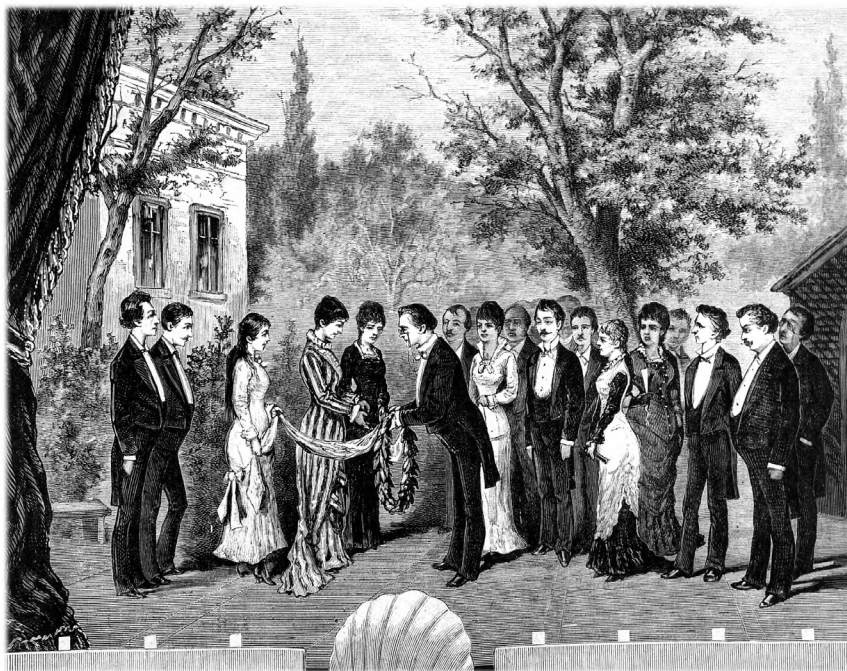
„Udzielone pani Modrzejewskiej przez dyrekcję teatralną przedstawienie benefisowe podało liczny jej zwolennikom sposobność do ujawnienia dla jej talentu tego współczucia i uwielbienia, jakimi są dlań przejęci. Wszystkie miejsca: krzesła, łóże, galerie, paradyz tłumnie były zajęte – już na kilka dni przed reprezentacją niepodobna się było doprosić biletu. Zapal przyjęcia równał się gorącemu pragnieniu uczestniczenia w tym święcie; niczego w nim też nie brakowało, grzmotu oklasków, wywoływania i brawów (!), bukietów, podarków – owacja była zupełna<sup>309</sup>.”

Benefisy Modrzejewskiej wiązały się najczęściej z wystawieniem długo przygotowywanej tragedii (repertuar benefisowy aktorki tworzyło aż 6 tragedii, a także 2 komedie oraz jedno przedstawienie składane) w okolicach karnawału. Ostatni benefis odbył się na zakończenie gościnnych występów aktorki na przełomie roku 1879 i 1880. Był to „Poranek dramatyczny”, podczas którego Modrzejewska zaprezentowała trzy odmienne stylistycznie role – Fedry w tragedii J.B. Racine’a, Ofelii w tragedii W. Szekspira, a na zakończenie wystąpiła w roli ciotki we współczesnej komedii francuskiej w jednym akcie pt. *Iskierka* E. Paillerona razem z Romaną Popiel i Janem Tatarkiewiczem. Po przedstawieniu otrzymała z rąk Jana Królikowskiego wieniec laurowy od artystów Teatrów Warszawskich (il. 61).

<sup>307</sup> „Kurier Warszawski” 1877 nr 242.

<sup>308</sup> Zob. J. Szczublewski, E. Szwankowski, *Alojzy Żółkowski – syn. Almanach*, Warszawa 1959, s. 36.

<sup>309</sup> F.H. Lewestam, *Teatr*, „Kłosy” 1870 nr 238.



Il. 61. Wręczenie wieńca Helenie Modrzejewskiej podczas jej benefisu na scenie Teatru Wielkiego 15 lutego 1880 roku

źródło: „Tygodnik Ilustrowany” 1880 nr 218

Wspomniałam, że wszystkie benefisy Modrzejewskiej oraz większość benefisów jubileuszowych obchodzono na scenie Teatru Wielkiego, który prócz odświętnej, uroczystej atmosfery, jako znacznie pojemniejszy od Teatru Rozmaitości, gwarantował większy udział publiczności (przede wszystkim „łożowej”, czyli przedstawicieli arystokracji), a tym samym większy dochód dla benefisanta. W omawianych latach w Teatrze Rozmaitości odbył się tylko jeden już wspomniany benefis-jubileusz 45-lecia Alojzego Żółkowskiego, co jeszcze mocniej podkreśla związek pierwszego komika ze sceną małego teatru.

Stałym punktem większości benefisów był zwyczaj wręczania wieńców (srebrnych, dębowych, laurowych), rzucania na scenę bukietów, a także obdarowywanie kosztownymi podarunkami od członków zespołu oraz publiczności. Najczęściej były to wyroby jubilerskie, dla mężczyzn: zegarki, pierścionki czy puchary, dla Modrzejewskiej drogocenna biżuteria. Bardzo wartościowe prezenty otrzymał Jan Królikowski podczas benefisu z okazji jubileuszu 35-lecia pracy scenicznej w 1873 roku. „Pomiędzy upominkami znalazły się dwa serwisy wyprawowe, przeznaczone dla jego dwóch córek i po bilecie pożyczki premiejowej dla jego synów”<sup>310</sup>. Oprócz

<sup>310</sup> „Tygodnik Ilustrowany” 1873 nr 279, s. 218.

wartościowych prezentów, artyści otrzymywali także wiersze lub albumy fotograficzne z portretami własnymi oraz członków zespołu.

Tylko jeden raz benefisu udzielono jako nagrody, na którą – zdaniem Dyrekcji – zasłużył reżyser Tatarkiewicz, przygotowując występy gościnne Heleny Modrzejewskiej.

„W istocie zachodu około tych występów było niemało, niektóre sztuki, jak *Dama Kameliowa* [Dumasa – A.W.], jak [Antoniusz i – A.W.] *Kleopatra* [Szekspira – A.W.], pierwszy raz ukazały się na naszej scenie, a widzieliśmy wszyscy, z jaką starannością wystawioną była tragedia Szekspira; w innych, z powodu zmian wprowadzonych przez Modrzejewską (np. w *Romeo i Julii*), trzeba było przekształcać układ sceniczny i nowe obmyślać *mise en scène*; do tego wszystkiego czasu było mało, a repertuar bieżący iść musiał zwykłym trybem – reżyser więc napracował się w ciągu paru miesięcy, co się zowie. Benefis, tak u nas rzadko artystom udzielany, był nie tylko znakomitą dla pana Tatarkiewicza pomocą materialną, ale i piękną moralną nagrodą, bo udział w nim Modrzejewskiej, Popiel i Królikowskiego o wiele wartość tej nagrody podnosi”<sup>311</sup>.

Benefis reżysera odbył się w Salach Redutowych, które zostały przekształcone „z wielkim smakiem na widownię teatralną i scenę”<sup>312</sup>. Zagrano *Walkę kobiet* E. Scribe’a i E. Legouvé’a. Uroczystość uświetniła także orkiestra Lewandowskiego, która wystąpiła w powiększonym składzie i z nowym repertuarem<sup>313</sup>.

Na zakończenie warto jeszcze wspomnieć o jubileuszu, który obchodzono poza gmachem teatralnym, ale w bardzo niedalekiej odległości – przy ul. Wierzbowej.

Dokładnie 19 września 1876 roku przypadała pięćdziesiąta rocznica debiutu teatralnego Jana Jasińskiego. Jubilat przebywał w tym czasie na leczeniu w Grazu, ale życzenia przesłano mu telegramem i rozpoczęto „przygotowania dla owacji”<sup>314</sup>. W „Tygodnik Ilustrowany” na tytułowej stronie ukazał się portret oraz życiorys byłego dyrektora<sup>315</sup>. Jasiński przesłał podziękowania za pamięć:

„Do czcigodnych Artystów Teatrów Warszawskich.

*Przesłany mi telegram w przeddzień 50-letniej rocznicy mojego wstąpienia na Scenę, dowodzi Waszej nieocenionej dla mnie pamięci; za którą od Waszego przyjaciela i sługi, przejętego najwyższą wdzięcznością, raczcie przyjąć serdeczne podziękowanie.*

*Graz, dnia 20 września 1876 r. J.S. Jasiński*”<sup>316</sup>.

Po przyjeździe jubilata, 20 listopada zorganizowano uroczystość. Członkowie zespołu dramatu i komedii na czele z Alojzym Żółkowskim i Janem Królikowskim zjawili się tłumnie w mieszkaniu Jasińskiego. Pierwszy komik wręczył upominek („srebrny ekrytuar<sup>317</sup> z posążkiem Melpomeny”), a pierwszy tragiczny warszawskiej wygłosił płomienną mowę<sup>318</sup>.

<sup>311</sup> Tamże.

<sup>312</sup> „Kurier Warszawski” 1880 nr 49.

<sup>313</sup> „Kurier Warszawski” 1880 nr 46.

<sup>314</sup> „Kurier Warszawski” 1876 nr 207.

<sup>315</sup> Zob. „Tygodnik Ilustrowany” 1876 nr 39.

<sup>316</sup> „Kurier Warszawski” 1876 nr 208.

<sup>317</sup> Tj. przyborek do pisania na biurko.

<sup>318</sup> Za: „Kurier Warszawski” 1876 nr 256.

## KONCERTY („na dochód artysty”)

Zasłużeni aktorzy mieli możliwość uzyskania u Dyrekcji pozwolenia na urządzenie w Salach Redutowych koncertu deklamacyjno-muzycznego na swój dochód. Koncert – jak wskazuje nazwa – łączył członków zespołu dramatycznego, którzy prezentowali kunszt deklamatorów, z zespołem wokalistów i instrumentalistów. Program zależał od pomysłowości organizatora, który zapraszał swoich gości bezinteresownie przyczyniających się do atrakcyjności imprezy. Przyjrzyjmy się trzem takim wydarzeniom, które w czasie całego dwunastolecia cieszyły się największym zainteresowaniem publiczności oraz zyskały miano najoryginalniejszych.

10 maja 1874 roku o godzinie 13 odbył się głośno reklamowany koncert dla Jana Chęcińskiego, który był nagrodą za wieloletnią pracę reżysera, aktora, pedagoga oraz librecisty<sup>319</sup>. W imieniu reżysera ułożeniem bogatego programu oraz prowadzeniem prób zajął się dyrektor opery Adam Münchheimer. W imprezie brali udział prócz samego Chęcińskiego, cieszącego się sławą znakomitego deklamatora, także jego uczennica Romana Popiel oraz śpiewacy (Bronisława Dowiakowska, Adolf Grüdiger, Franciszek Cieślewski), muzycy i chór opery<sup>320</sup>.

Najbardziej oryginalnym pomysłem zasłynął Wincenty Rapacki. Okazało się, że już w roku 1875 planował publiczne czytanie własnego dramatu pt. *Mikołaj Kopernik*, które miało się odbyć w Teatrze Letnim<sup>321</sup>. Projekt udało się zrealizować dopiero dwa lata później (marzec rok 1877), kiedy podczas swojego poranka deklamacyjno-muzycznego urządził czytanie innego swojego dramatu pt. *Horoskop*. Zaprosił liczne grono członków zespołu (Żółkowskiego, Szymanowskiego, Leszczyńskiego, Stromfelda, Prażmowskiego, Grzywińskiego, Ostrowskiego, Grubińskiego, Chomińskiego, Krogulskiego, Tatarkiewicza oraz Romanę Popiel)<sup>322</sup>. Oryginalność podnosił fakt, że prezentacja odbyła się na prowizorycznej estradzie, wykorzystanej jako scena.

„Pan Rapacki przeniósł nas wczoraj w południe w czasy szekspirowskiego teatru. Wciśnięta między kolumnadę Sal Redutowych stała estrada, której nieestetyczną nagość przysłonięto ustawioną wokół zielenią. Na tym tle oryginalnym i niezwykłym artyści naszej sceny wypo-

<sup>319</sup> Za: „Kurier Warszawski” 1874 nr 82.

<sup>320</sup> Szczegółowy program koncertu Jana Chęcińskiego:

uwertura z opery D. Aubera *Syrena*,

*Fantazja* Szopena z tematów polskich na fortepian, z towarzyszeniem orkiestry ([?] Jorge – Heiberger), wiersz Jana Chęcińskiego *Jeszcze zamki na łodzie* (R. Popiel),

duet z opery *Hamlet* (B. Dowiakowska z A. Grüdigerem),

wiersz Syrokomli *Lirnik wioskowy* (J. Chęciński),

*La Sentinelle* J.N. Hummla, na fortepian ([?] Jorge-Heiberger, tenor F. Cieślewski, harfa J. Pistor, skrzypce Ch. Szultz, kontrabas [?] Lanckoroński oraz chór męski),

dwie pieśni *Fiołek* Mozarta oraz *Do \*\*\*\* Schumana* (B. Dowiakowska),

wiersz J. Chęcińskiego *Dotrzymaj*, wiersz W. Gomulickiego *Na Kanonii* (J. Chęciński),

kwartet z opery *Przysięga* G.S. Mercadantego (M. Juniewicz, panowie: [?] Cieszewski, R. Wasilewski, E. Suszyński), za: „Kurier Warszawski” 1874 nr 101.

<sup>321</sup> Za: „Kurier Warszawski” 1875 nr 114.

<sup>322</sup> Za: „Kurier Warszawski” 1877 nr 61.

wiedzieć i odczytać mieli utwory pana Rapackiego. Pomysł szczęśliwy, bo nowy, a w dzisiejszych czasach, kiedy coraz mniej nowego – taki pomysł to pewne powodzenie. Dickens czytał sam publicznie swoje powieści, pan Rapacki wpadł jeszcze na inną myśl, bo we własnych utworach scenicznych powierzył role kolegom – artystom, oddając w dobre ręce losy dzieci swego ducha<sup>323</sup>.

Prezentację nowego dramatu poprzedził epilog *Wita Stwosza* w wykonaniu Popiel, Królikowskiego i Leszczyńskiego. O ile przypomnienie znanego publiczności dramatu przez wspomnianą trójkę spotkało się z entuzjazmem, nowy dramat Rapackiego uznano za słaby (nigdy nie doczekał się realizacji). Czytany przez kilkanaście osób, nie zyskał przychylności słuchaczy i prasy<sup>324</sup>.

Jednakże sam pomysł okazał się bardzo twórczy. Kolejny krok uczyniła Maria Deryng podczas własnego poranku dramatycznego w listopadzie tego samego roku. Używana powszechnie nazwa – „poranek”, wskazująca na wczesny, tzn. południowy, najczęściej o godzinie 13, termin rozpoczęcia wydarzenia, miała w tym wypadku ogromne znaczenie. Na estradzie – scenie zagrano jednoaktową komedię A. Musseta pt. *Kaprys*. Był to prawdopodobnie pierwszy i ostatni występ, kiedy publiczność mogła zobaczyć grę aktorów w świetle dziennym, tak odmiennym od gazowego oświetlenia. Władysław Bogusławski pytał:

„Jestże to odegrane czy wypowiedziane? I jaką normę obrać sobie mają artyści, ażeby utrzymać równowagę między mimiką niebezpieczną na estradzie, choć narzucającą się z sytuacji, a prostą dykcją, w której znów zatrzeć się może mnóstwo nader subtelnych odcieni? Jestże coś podobnego do walki dziennej jasności, przedzierającej się spod zasłon przez okna sali koncertowej, ze światłem gazu, które się o swoje prawa w złudzeniach scenicznych dopomina – coś, co wprawia w pewien kłopot, nawet tak wytrawnych artystów, jak p. Tatarkiewicz, pannę Popiel i Deryng<sup>325</sup>.”

Gdy trzy lata później, w roku 1880, również na estradzie zmienionej na scenę wystawiono *Walkę kobiet* E. Scribe’a i E. Legouv’e’a na benefis Tatarkiewicz, wrażenie było prawdopodobnie inne; aktorom dopomagało gazowe oświetlenie, ponieważ benefis odbył się w godzinach wieczornych. Warto dodać, że pomiędzy wystawieniem *Kaprysu* i *Walki kobiet* w Salach Redutowych odbyło się tam jeszcze jedno przedstawienie – *Iskierka* E. Paillerona, tym razem w ramach wieczoru (!) muzyczno-deklamacyjnego (30 kwietnia 1880 roku) na dochód „biednych pod opieką św. Wincentego á Paulo”, gdy Modrzejewska, Popiel i Tatarkiewicz „z niepospolitym taktem miarkowali na estradzie wszystko, cokolwiek w braku teatralnego przyboru mogłoby się wydać na estradzie jaskrawszym<sup>326</sup>”. Chociaż impreza należała do koncertów charytatywnych, warto ją wspomnieć tutaj, aby podkreślić twórczą inicjatywę pomysłodawców „przedstawień” w Salach Redutowych.

<sup>323</sup> Tamże,

<sup>324</sup> Zob. „Kurier Warszawski” 1877 nr 61.

<sup>325</sup> „Kurier Warszawski” 1877 nr 242.

<sup>326</sup> „Kurier Warszawski” 1880 nr 48.

## KONCERTY I PRZEDSIĘWZIĘCIA CHARYTATYWNE

Udział aktorów w przedsięwzięciach charytatywnych mógłby stanowić temat obszernego opracowania. W omawianym dwunastoleciu trudno znaleźć choć krótki odcinek czasu bez akcji dobroczynnej angażującej członków zespołu dramatu i komedii, najczęściej Helenę Modrzejewską, Romanę Popiel, Marię Deryng oraz Jana Królikowskiego. Działalność charytatywna niewątpliwie przyczyniła się do podniesienia ich statusu społecznego. W Warszawie rangę zawodu dodatkowo podnosił fakt, że aktorzy specjalizowali się w słowie, żywej polskiej mowie wypowiedzianej publicznie ze sceny czy estrady, chociaż pod czujnym uchem i baczny spojrzem zaborcy. Spośród licznych koncertów – m.in. dla chorujących Sawickiego<sup>327</sup>, Tatarkiewicza i Grzywińskiego<sup>328</sup>, Świeszewskiego i Piaseckiego (obu przebywających w zakładzie dla umysłowo chorych)<sup>329</sup>, dla rodziny zmarłego Józefa Damsego<sup>330</sup> oraz Feliksa Szobera<sup>331</sup> – chciałabym się zatrzymać przy dwóch wydarzeniach, które odbiły się najszerszym echem w środowisku teatralnym.

W pomoc rodzinie zmarłej aktorki Emilii Borawskiej zaangażował się sam prezes. Na łamach „Gazety Warszawskiej” ukazał się otwarty list Muchanowa, tłumaczący trudną sytuację, w jakiej znalazły się dzieci aktorki:

„Zmarła pozostawiła pięcioro dzieci, w tym troje małoletnich, prócz szczupłej pensji ojca, będącego chórzystą tutejszej opery i pobierającego 144 rs rocznie, który żadnych innych środków nie posiada”.

Muchanow zwrócił się z apelem do publiczności o zebranie odpowiedniego funduszu zapewniającego wychowanie dzieci.

„Przystępując do tej sprawy, mam niepłonną nadzieję, że przez wzgląd na chętną gotowość, z jaką zawsze artyści teatru przyjmują udział we wszystkich koncertach i widowiskach na cel dobroczynny urządzanych, publiczność nie odmówi swego poparcia w doprowadzeniu do skutku czynu miłosierdzia, przedsiębranego z ich inicjatywy i na rzecz sierot po artystce z ich grona pozostałych”<sup>332</sup>.

W organizację koncertu (20 marca 1870 roku) włączyła się także Maria Kalergis Muchanow, która zawsze chętnie służyła pomocą w podobnych sytuacjach. W koncercie brały udział m.in. Helena Modrzejewska i Salomea Palińska – recytowały nokturn sceniczny F. Coppéego pt. *Przechodzień* – oraz Jan Królikowski, który deklamował m.in. wiersz *Smutno mi Boże* Juliusza Słowackiego. Koncert przyniósł znaczny dochód w wysokości 2500 rs, który stał się podstawą funduszu wychowawczego dzieci zmarłej aktorki<sup>333</sup>. Michał Chomiński, wspominając tę akcję, zanoto-

<sup>327</sup> „Kurier Warszawski” 1868 nr 250.

<sup>328</sup> „Kurier Warszawski” 1872 nr 93.

<sup>329</sup> *Kronika tygodniowa*, „Tygodnik Ilustrowany” 1875 nr 412.

<sup>330</sup> „Kurier Warszawski” 1877 nr 1.

<sup>331</sup> „Kurier Warszawski” 1880 nr 58.

<sup>332</sup> „Gazeta Warszawska” 1870 nr 43.

<sup>333</sup> Za: *Pokłosie*, „Kłosy” 1869 nr 248.

wał: – „Dwie sierotki wzięli podobno na wychowanie: żona prezesa Muchanowa jedną, a drugą Modrzejewska; troje młodszych zostało przy ojcu”<sup>334</sup>.

Największą inicjatywą dobroczynną, angażującą całe środowisko literacko-teatralne, dodatkowo pięknie korespondującą z pamięcią o człowieku, który jako jeden z pierwszych zawsze pomagał innym – („Do rady, do pomocy, do ratunku Chęciński zawsze był gotowy, jak sam gdzieś nie mógł podołać, to uprosił koleżanki wpływowe więcej – i zawsze coś wskórał” – jak pisał Władysław Krogulski<sup>335</sup>) – była pomoc rodzinie zmarłego reżysera.

Jan Chęciński zmarł 30 grudnia 1874 roku i osierocił kilkoro dzieci (dwa lata wcześniej zmarła jego żona). Ze wsparciem materialnym sierotom pospieszył wydawca „Wieku”, który przeznaczył dochód z prenumeraty komedii Chęcińskiego *Krytycy* dla rodziny zmarłego. Do akcji włączyli się wydawcy także innych czasopism – „Tygodnika Ilustrowanego”, „Kłósów” i „Ogniska Domowego”<sup>336</sup>. Bardzo uroczyście przygotowywano premierę *Krytyków* na scenie Teatru Wielkiego. W sprzedaż biletów, które chętnie kupowano, zaangażowali się Helena Modrzejewska, Jan Królikowski, Edward Wolski i Alojzy Stolpe. Dochód z pierwszego przedstawienia został przekazany dzieciom zmarłego<sup>337</sup>. Dodatkowo, członkowie zespołu dramatu i komedii z inicjatywy Jana Królikowskiego zobowiązali się przez cały rok przeznaczać dla rodziny Chęcińskiego pewną kwotę ściąganą z pensji. „Kwota ta wynosić będzie prawdopodobnie kilkadziesiąt rubli. Jest to czyn prawdziwie szlachetny, dowodzący poszanowania zasług i pamięci zmarłego reżysera”<sup>338</sup>. W bieżącej prasie i tygodnikach ilustrowanych ukazywały się informacje o kwotach wpłacanych przez rozsianych po całym kraju uczniów Chęcińskiego na fundusz jego rodziny<sup>339</sup>. W Warszawie, równoległe z akcją sprzedaży *Krytyków*, w Teatryku Dobroczynności odbywały się przedstawienia amatorskie pod kierownictwem Jasińskiego, złożone z jednoaktówek zmarłego<sup>340</sup>.

Wśród koncertów charytatywnych, przeznaczonych dla różnych instytucji, w których uczestniczyli artyści dramatyczni, chciałabym wspomnieć szczególnie o jednym z 286 marca 1877 roku, na dochód Szpitala na Pradze, ponieważ wiązał się z bardzo interesującą inicjatywą przygotowania przedstawienia żywych obrazów do *Widm* Stanisława Moniuszki, scen lirycznych z poematu *Dziady* Adama Mickiewicza na scenie Teatru Wielkiego (il. 62). Od roku 1868 *Widma* wykonywane były trzykrotnie w Salach Redutowych w czasie koncertów Stanisława Moniuszki (w listopadzie 1868 roku, we wrześniu 1870 oraz w grudniu 1876 podczas koncertu na rzecz rodziny zmarłego kompozytora). W części deklamacyjnej, w dwóch pierwszych wykonaniach utworu, wzięli udział Helena Modrzejewska i Jan Chęciński,

<sup>334</sup> Zob. M. Chomiński, *Notaty do życia teatru w XIX w.*, rękopis MT, sygn. D.641 III, s. 129.

<sup>335</sup> W. Krogulski, dz.cyt., s. 300.

<sup>336</sup> Za: „Kurier Warszawski” 1875 nr 10.

<sup>337</sup> Za: „Kurier Warszawski” 1875 nr 34 i 35.

<sup>338</sup> „Kurier Warszawski” 1875 nr 32.

<sup>339</sup> Np. „Kurier Warszawski” 1875 nr 61, *Kronika tygodniowa*, „Tygodnik Ilustrowany” 1875 nr 373.

<sup>340</sup> Zob. „Kurier Warszawski” 1875 nr 37, 51 i 59.



a w roku 1876 Maria Deryng i Bolesław Leszczyński. Już w roku 1870 dopominano się scenicznej adaptacji utworu:

„Wszystkie te sceny muzyczne, powiązane jeszcze deklamacją, słowem żywym, barwnym, otoczone akcesoriami teatralnymi, stosownymi kostiumami, dekoracją, uwydatnieniem plastycznym różnych sytuacji, musiałyby wywołać głębokie wrażenie na widzach i słuchaczach. Z tych właśnie powodów, z tej podatności dzieła do sceny, nie przestaniemy ciągle zachęcać, abyśmy *Widma* ujrzeli jak najprędzej w Wielkim Teatrze”<sup>341</sup>.

Jednak utwór Moniuszki w omawianych latach doczekał się jedynie realizacji w postaci widowiska żywych obrazów<sup>342</sup>. W części deklamacyjnej widowiska wzięli udział Maria Deryng i Bolesław Leszczyński. Przedstawienie, oglądane w wypełnionym po brzegi Teatrze Wielkim, pozostawiło po sobie przede wszystkim pragnienie zobaczenia utworu na scenie:

„(...) marzy nam się, że *Dziady* jeszcze jedną kiedyś przyobleką formę... zupełnie scenicznego przedstawienia z dekoracjami i kostiumami, które zastąpią konwencjonalne fraki męskie i oficjalną biel niewieścią”<sup>343</sup>.

Żywe obrazy były, obok teatru amatorskiego, ulubioną rozrywką arystokracji. Przedstawienia *tableaux vivants* często gościły w Teatrach Warszawskich w ramach koncertów na cele dobroczynne. Ich organizacją zajmowali się malarze, współpracujący z teatrem jako dostarczyciele wzorów kostiumów teatralnych: Juliusz Kossak, Adam Lesser oraz Wojciech Gerson, który cieszył się opinią prawdziwego mistrza układania obrazów. Zdaniem znawców wspomniana realizacja *Dziadów* według jego szkiców, a w układzie sceniczno-baletowym Hipolita Meuniera, należała do jego najśłynniejszych prac<sup>344</sup>.

## WYDARZENIA OKOŁOTEATRALNE

Pisząc o gościnnych przestrzeniach Sal Redutowych, nie można pominąć niezwykłego wydarzenia.

„Wczoraj [tj. 8 maja 1873] o godzinie 11-ej wieczorem, artyści dramatyczni sceny warszawskiej wydali w Salach Redutowych wspaniałą **kolację** na uczenie bawiącego w Warszawie hr. Fredry. To przyjęcie syna znakomitego komediopisarza i zarazem autora wielu komedii zaszczylił swoją obecnością Prezes Teatrów. Sala Redutowa była gustownie przyozdobiona kwiatami. Posiedzenie w niej przeplatane niejednym serdecznym toastem, przeciągnęło się późno w noc”<sup>345</sup>.

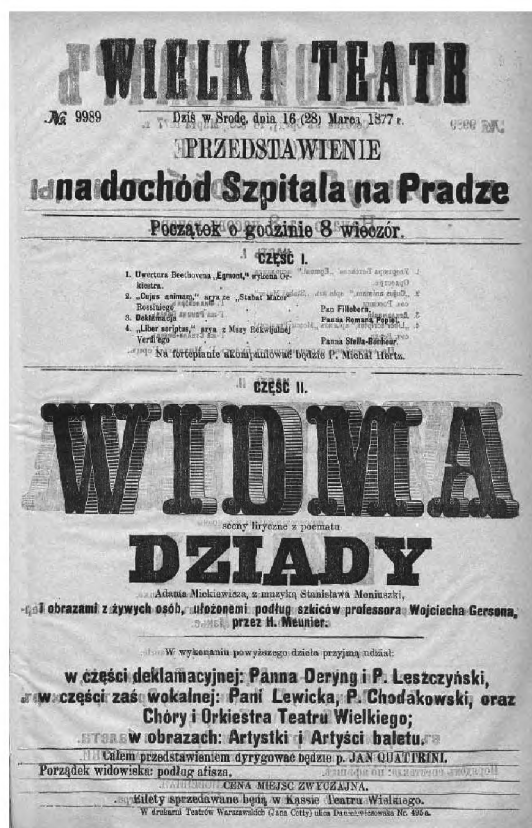
<sup>341</sup> Wł. Wiślicki, *Muzyka*, „Kłosy” 1870 nr 274.

<sup>342</sup> Inscenizacja sceniczna *Widm* na scenie warszawskiej odbyła się dopiero w 1900 roku. Zob. T. Sivert, *Z dziejów inscenizacji „Widm” Moniuszki-Mickiewicza*, „Pamiętnik Teatralny” 1959, z. 1–2–3, s. 327–345. Warto wspomnieć, że *Widma* zostały wystawione na scenie lwowskiej w roku 1878 przez Stanisława Dobrzańskiego. Zob. „Tygodnik Powszechny” 1878 nr 12.

<sup>343</sup> „Kurier Warszawski” 1877 nr 70.

<sup>344</sup> Za: M. Komza, *Żywe obrazy. Między sceną, obrazem i książką*, Wrocław 1996, s. 107.

<sup>345</sup> „Kurier Warszawski” 1873 nr 94.



Il. 62. Afisz przedstawienia żywych obrazów na podstawie *Dziadów* Adama Mickiewicza  
28 III 1877

źródło: BJ

W następnym dniu niezawodny „Kurier Warszawski” przybliżył czytelnikom szczegóły przyjęcia Jana Aleksandra Fredry.

„(...) część Redutowej Sali, w której ustawiono stół na kilkadziesiąt osób, zamieniona była w uroczysty ogród. Grono artystów i członków Dyrekcji serdecznie powitało gościa, a przy kolacji Prezes Teatrów Muchanow rozpoczął na cześć jego toasty, krótką, serdeczną przemowę, zawartą mniej więcej w tych wyrazach:

»Po długich i zawiedzionych oczekiwaniach, nareszcie mamy szczęście widzieć pana pomiędzy nami. Serdeczna gościnność, jaką pragniemy Cię otoczyć, nie dorównuje wysokości szacunku naszego dla pańskiego talentu i noszonego przez Ciebie imienia. To imię jest chwałą polskiej sceny, ukształciło dwa pokolenia artystów, dwa pokolenia publiczności zawdzięcza dziełom jego chwile najczystszych i najwznioślejszych pociech.

Pozwól pan, abym do toastu za Twoje zdrowie dołączył prośbę, co nam leży na sercu. Zanieś Twojemu ojcu naszą głęboką cześć, opowiedz nasze usiłowania, aby godnie przedstawiać jego dzieła, i powiedz w moim imieniu, jak to zadanie ułatwionym jest przy takich tłumaczach jego myśli, jakich tutaj widziałeś i umiałeś ocenić. Wzniesmy wysoko kielichy za zdrowie hrabiów Fredro»<sup>346</sup>.

<sup>346</sup> „Kurier Warszawski” 1873 nr 95.

Po toaście Muchanowa i słowach podziękowań Jana Aleksandra Fredry, przemówił Chęciński:

*»Wśród wieszczów sceny, wszędy gdzie brzmi nasza mowa  
i gdzie przybytków sztuki otwarte podboje  
gdzie lud Boży i w sercu i w pamięci, chowa  
kwiaty scenicznej niwy tym droższe, że swoje,  
komuż obce nazwisko, co najżywiej świeci  
wśród promiennych geniuszu rodzimego blasków?  
I z czyich to dzieł, Talii ulubione dzieci,  
zebrały więcej chluby, sławy i oklasków?  
Czyjej muzy natchnienie i jasna myśl czyja,  
trzecie już pokolenie siostr w sztuce i braci,  
uczy głosek scenicznych, zdolności rozwija  
Przejmuje uwielbieniem i umysł bogaci?  
Wie każdy, – i już wieków zawieje nie zedrą  
lauru z sędziwej głowy, co choć stąd nie blisko  
żyje wśród nas i z nami. Aleksander Fredro,  
to chluby narodowej, czci naszej nazwisko«. (...)»  
Przemowę zakończył wzniesieniem toastu –  
»Tak więc – w imieniu grona artystów Warszawy,  
wznoszę ochoczy toast za podwójne zdrowie.  
Niech ojciec ujrzy w synu odbłask własnej sławy.  
Niech syn dorośnie ojca! Życie nam Fredrowie!«*

Po Chęcińskim »dowcipne toasty wznosili artyści naszej sceny«, a na koniec »improvizację« wygłosił Feliks Szober. Dyrektor orkiestry Rozmaitości Leopold Lewandowski ofiarował synowi Aleksandra Fredry komplet mazurków<sup>347</sup>.

W omawianym okresie Sale Redutowe tylko raz pełniły funkcję eleganckiej restauracji, ale od roku 1871, na cztery dni grudnia, przed świętami Bożego Narodzenia przemieniały się w tzw. **„Bazar na Gwiazdkę”** (il. 63). Był to „szereg sklepów z rozmaitymi towarami, (...) prawdziwy bazar, odznaczający się smakiem i wytworem estetycznym”<sup>348</sup>.

Bazar organizowało Warszawskie Towarzystwo Dobroczynności, towary – dostarczone przez znane warszawskie firmy – sprzedawały „przedstawicielki arystokracji, finansjery, przemysłu, kupiectwa, artystki teatrów, nawet żony wyższych urzędników carskich”<sup>349</sup>. Wejście na imprezę kosztowało 5 kopiejek – od godziny 12 do 15, a od 15 do 17–30 kopiejek. „Przy zmroku światła rozjaśniały ten zaimprovizowany rynek” – zanotował reporter „Kłosów”. Zadbano również o oprawę

<sup>347</sup> Tamże. Tam również cała przemowa Chęcińskiego.

<sup>348</sup> Bazar urządzany na gwiazdkę w Salach Redutowych, „Kłosy” 1872 nr 341.

<sup>349</sup> K. Beylin, *Jeden rok Warszawy 1875*, Warszawa 1959, s. 445. „W pawiloniku numer 30, wystawionym przez cukiernię Lourse’a, cukry i ciasta sprzedają wytworne damy: pani Mansfield (konsulowa angielska), hr. Adamowa Krasieńska, Helena Chłapowska”. Zob. J. Szczublewski, *Teatr Wielki 1833–1993*, Warszawa 1993, s. 172.



Il. 63. Bazar urządzany na Gwiazdkę w Salach Redutowych, rys. K. Pillati

źródło: „Kłosy” 1872 nr 341

muzyczną – orkiestra umieszczona na galerii umilała czas publiczności. W grudniu 1875 roku Sale Redutowe odwiedziło 7100 osób! Podobno do towarów cieszących się największą popularnością należały zdjęcia artystów Teatrów Warszawskich sfotografowanych przez Jana Mieczkowskiego<sup>350</sup>.

Wśród omawianych tematów chciałabym podkreślić rolę małżeństwa Muchanowów oraz postawę samego prezesa. Zakreślony na początku portret polonofila, człowieka o wielkim i dobrym sercu, znalazł potwierdzenie w konkretnych faktach i inicjatywach. Na zakończenie należy wspomnieć jeszcze o dwóch, które chociaż wychodziły poza przestrzeń teatru, w sposób bezpośredni były z nim związane. W obu wypadkach *spiritus movens* tych przedsięwzięć była Maria Kalergis Muchanow, nazywana – jak sama wspomina w liście do córki – „prezydentową teatrów”, „matką artystów”<sup>351</sup>.

W pierwszym sezonie urzędowania nastąpiło zdarzenie bez precedensu w dotychczasowym warszawskim życiu teatralnym – prezes wraz z małżonką przyjmo-

<sup>350</sup> Tamże, s. 448.

<sup>351</sup> Zob. S. Szenic, *Maria Kalergis*, Warszawa 1963, s. 381.

wali m.in. członków zespołu dramatycznego na przyjęciu w swoich prywatnych apartamentach. Maria Kalergis pisała w szczegółowej relacji do córki:

„Otóż wczoraj urządziliśmy **święcone dla pracowników teatru**, urzędników pałaców etc. 170 osób i okolicznościowa uczta homeryczna. Kucharz, wspomagany przez dwóch pomocników, dokonał cudów i nasze święcone przeszło wystawnością wszystko, co widziano w Warszawie od czasów dawnej Polski. Mnóstwo kwiatów, ciast etc. nadało przyjęciu styl bardzo elegancki. Prosiłiśmy na godzinę pierwszą. Książd był już na miejscu i z wybiem godzinę pierwszej wszyscy zjawili się jednocześnie. Byli wszyscy artyści dramatyczni, obie opery, kilku członków orkiestry, artyści z miasta, literaci i dziennikarze piszący o teatrze, koryfeuszki baletu (ładne, ujmujące i bardziej na miejscu od wielu pań), wreszcie moi przyjaciele (...). Feldmarszałek [Berg] miał również przybyć, lecz nie zobowiązywałam go, gdyż jest jeszcze rekonwalescentem po grypie, która nas zaniepokoiła. W jego zastępstwie przyszedł syn. Książd Bogeński uroczyście poświęcił potrawy. Podzieliliśmy się jajkiem (zgodnie z tradycją); następnie Serge i ja zapraszaliśmy do zajmowania miejsc i puściliśmy w ruch półmiski. (...) Serge stentorowym głosem wznosił toast za zdrowie artystów teatrów warszawskich”<sup>352</sup>.

Wyjątkowość przyjęcia, o którym było głośno w całej Warszawie<sup>353</sup>, polegała nie tylko na zaproszeniu całego środowiska, ale nadaniu całemu przyjęciu programowo polskiego i katolickiego wymiaru (co bezwątpienia było zasługą żony prezesa). Mimo iż – jak wynika z listu Marii Faleńskiej – „Mówią w pewnych sferach, że bardzo za złe mają Muchanowowi to katolickie święcone”<sup>354</sup> – przyjęcie powtórzono w następnym roku<sup>355</sup> i prawdopodobnie (choć brak na to dowodów) również w latach kolejnych.

Obserwując aktywność Marii Kalergis Muchanow na podstawie jedyne go znanego źródła – listów pisanych do córki – nietrudno zauważyć, jak rzadko bywała w Warszawie, od roku 1868 do śmierci w 1874 spędziła tu zaledwie 25 miesięcy. Większość czasu przebywała za granicą, głównie Niemczech oraz w Rosji, do Warszawy zjeżdżała tylko na kilka miesięcy, najczęściej w okolicach Wielkiego Postu. Uwagę zwraca przede wszystkim pozycja towarzyska Marii Kalergis, a szczególnie przyjacielskie relacje z namiestnikiem Bergiem, z którym wspólnie słuchała śpiewaków opery włoskiej – pełniły one rolę parasola ochronnego nad teatrem i mogły sporo ułatwiać przy problemach cenzuralnych, dając zielone światło wielu premierom oraz inicjatywom.

„Miała ona dar uszlachetniania wszystkiego, czym się zajmowała. Nie wtrącając się wcale do spraw teatralnych, umiała przecież podnosić do siebie i artystów, i ich sztukę, a że namiętnie kochała sztukę i Warszawę, więc ciepłem miłości i najrozumniejszą opieką otoczyła scenę warszawską”<sup>356</sup>

– pisał Stanisław Koźmian.

<sup>352</sup> Tamże, s. 385.

<sup>353</sup> Zob. także: „Kurier Warszawski” 1869 nr 69.

<sup>354</sup> Zob. S. Szenic, dz.cyt., s. 388.

<sup>355</sup> Por. tamże, s. 402.

<sup>356</sup> S. Koźmian, *Teatr*, t. 1, s. 105.

Zainteresowania Marii Kalergis koncentrowały się głównie wokół muzyki, opery, powszechnie znana jest jej rola w utworzeniu Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego. Jednak główną działalnością „prezesowej” była dobroczynność. Sama tak tłumaczyła córce przyczyny aplauzu i wznoszonych podczas święconego toastów na jej cześć:

„Mianowicie, gdy któryś z naszych artystów poważniej choruje, nie odstrasza mnie żadna ilość pięt, aby go odwiedzić – i to tak wzrusza tych biedaków, przywykłych do tego, że poprzedni dyrektorzy traktowali ich niczym psy”<sup>357</sup>.

Gdy już była bardzo schorowana, w liście pytała córki – „Bo gdy przestanę wypełniać moje obowiązki jako *Theater-Mutter*, z którymi połączone są wyjątkowe wspinaczki po schodach, to komuż się przydam?”<sup>358</sup>. Wielokrotnie wspomagała Stanisława Moniuszkę, po raz ostatni sprawiła mu „mały prezent” za jego „uroczą muzykę do *Fedry* [G. Conrada]”<sup>359</sup>.

Po śmierci kompozytora w roku 1872, w powstanie funduszu na pomoc rodzinie oraz w organizację niezwykle uroczystego **pogrzebu** osobiście zaangażował się Muchanow – „w porywie swego pięknego serca ujął mocno wszelką inicjatywę. Kraj cały zrozumiał go i poparł”<sup>360</sup> – pisała. Prezes wystarał się o pozwolenie na zorganizowanie „składki krajowej” na fundusz dla rodziny Moniuszki, m.in. za pośrednictwem dzienników, dodatkowo – „Serge i nawet najbiedniejsi z teatru pospieszyli z ofiarowaniem pieniędzy na ceremonię”.

W pogrzebie uczestniczyło 80 000 osób (il. 64 i 65), pochód z kościoła św. Krzyża poprowadził biskup w otoczeniu 30 księży, na placu Teatralnym zatrzymano się i orkiestra odegrała marsza skomponowanego z fragmentów *Halki*. Jednym z niosących trumnę był sam prezes Muchanow. „Była to najbardziej okazała manifestacja, jaką kiedykolwiek widziałam” – napisała po pogrzebie Maria Kalergis<sup>361</sup>. Pogrzeb Moniuszki należał do najbardziej uroczystego w całym omawianym dwunastoleciu i bez wątpienia zapoczątkował tradycję wielkich pogrzebów manifestów w następnej dekadzie. Okazuje się, że główną rolę w tym przedsięwzięciu odegrał Rosjanin, wielki polonofil – Sergiusz Muchanow. „Ten hołd i uniesienie całego kraju zawdzięczamy naszemu drogiemu prezesowi”<sup>362</sup> – miała powiedzieć tuż po pogrzebie żona Stanisława Moniuszki.

<sup>357</sup> S. Szenic, dz.cyt., s. 386.

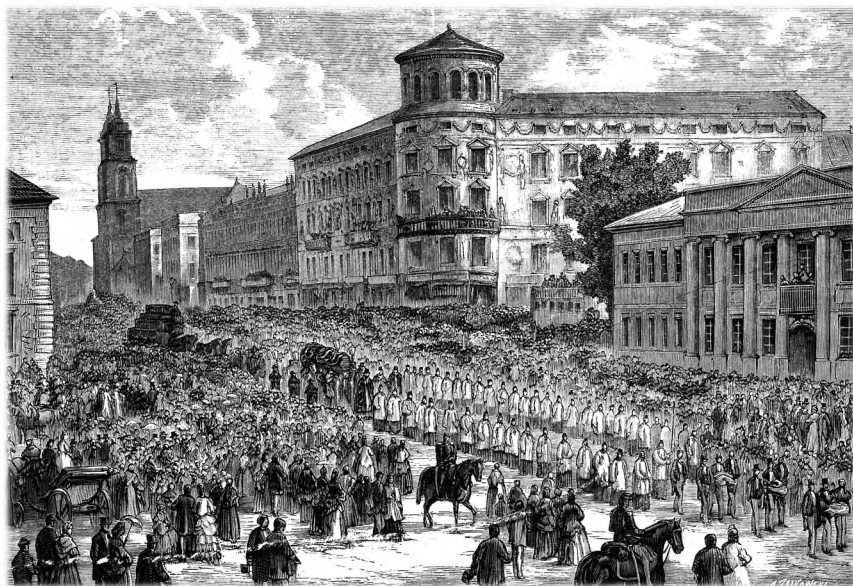
<sup>358</sup> Tamże, s. 439.

<sup>359</sup> Tamże, s. 428.

<sup>360</sup> Tamże, s. 426.

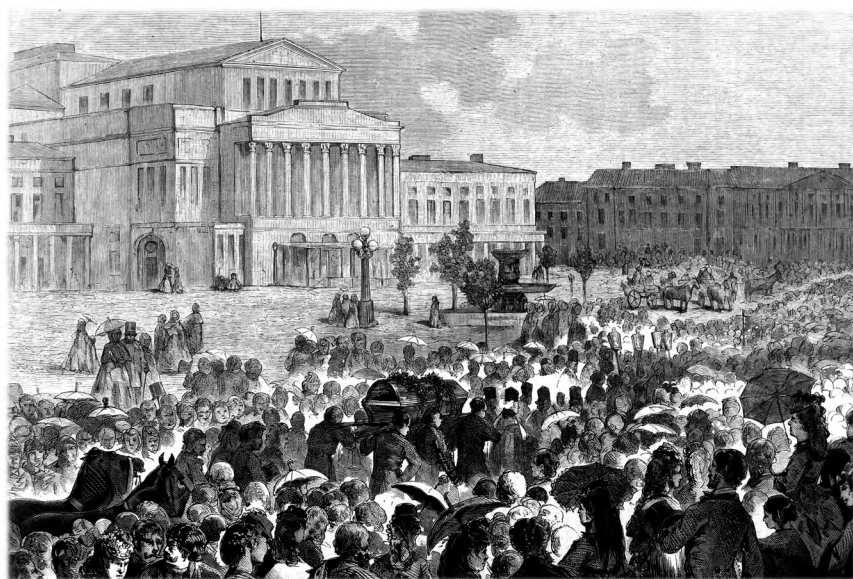
<sup>361</sup> Tamże. Zob. także *Pogrzeb ś.p. Stanisława Moniuszki*, „Kłosy” 1872 nr 364.

<sup>362</sup> S. Szenic, dz.cyt., s. 428.



Il. 64. Orszak pogrzebowy śp. Stanisława Moniuszki w dniu 7 czerwca 1872 roku. Krakowskie Przedmieście, rys. H. Pilatti

źródło: „Kłosy” 1872 nr 364



Il. 65. Orszak pogrzebowy śp. Stanisława Moniuszki. Plac Teatralny, rys. K. Pillati

źródło: „Tygodnik Ilustrowany” 1872 nr 233





Zakończenie

## Dramat i komedia Teatrów Warszawskich

Próbując dobrze zrozumieć nazwę zespołu aktorskiego – dramat i komedia – nie przypuszczałam, że ukrył się w niej fenomen badanego teatru. Mowa tutaj nie tylko o dwóch opozycyjnych gatunkach dramatycznych wpływających na repertuar, kształt zespołu oraz sztuki aktorskiej, lecz także o sytuacji warszawskiego teatru.

Uprzywilejowanie repertuaru komediowego miało ważny powód, o którym ciekawie napisał Władysław Bogusławski, tłumacząc jednocześnie podstawową przyczynę odejścia z zespołu Heleny Modrzejewskiej, która widziała swoją aktorską przyszłość jedynie w repertuarze poważnym.

„Repertuar tragiczno-dramatyczny wstrząsa w pierwszej chwili gwałtowniej, działa silnie, ale krócej aniżeli repertuar komiczny. Dzieje się to naprzód właściwością komizmu, który jako oparty na różnorodniejszych sprzecznościach ideału z rzeczywistością jest rozmaitszym i więcej ma środków działania od tragiczności, nie wychodząc z pewnych sfer uczucia; po wtóre naturą człowieka powracającego chętniej do śmiechu niż do płaczu; wreszcie warunkami społeczeństwa, które zbyt wiele ma dramatu w życiu, aby miało tęsknić za nim w teatrze. Trzeba wielkich talentów, aby skłoniły widza, który raz płakał z bohaterem czy bohaterką, do uronienia nad nimi łzy po raz piąty i dziesiąty. Ale i wtedy nawet, ta sama publiczność, która pięćdziesiąt razy z równym zajęciem patrzeć będzie na Żółkowskiego w *Drzemce pana Prospera* – uczuje się znużoną na dwudziestym przedstawieniu *Romea i Julii*, choć twórcą tragedii jest taki poeta jak Szekspir, choćby Romea grał Rossi, a Julią była Modrzejewska. Wynika stąd konieczność odświeżania repertuaru tragicznego i dramatycznego częściej aniżeli komicznego”<sup>1</sup>.

Tymczasem na scenie warszawskiej nie było to możliwe. Wprowadzanie poważnego repertuaru, które obserwowaliśmy od samego początku prezesury Sergiusza Muchanowa, zostało porównane do walki, którą prowadzili przede wszystkim reżyserzy. Toczyła się ona na różnych polach, poczynawszy od najtrudniejszego – cenzury, przez problemy z kompletowaniem obsady w małym zespole wyspecjalizowanym w odmiennym repertuarze, kłopoty inscenizacyjne, aż po – najbardziej prozaiczny – wywalczenie miejsca na baletowo-operowej scenie Teatru Wielkiego.

Wygranie tej walki – konsekwentne wystawianie tragedii Szekspira, Schillera, a nawet Słowackiego, jest jedną z najbardziej charakterystycznych cech całego dwunastolecia. Najlepsze lata rozwoju poważnego repertuaru przypadają na pierwsze sześć lat, lecz nie tylko ze względu na zaangażowanie Modrzejewskiej i Marii

<sup>1</sup> Wł. Bogusławski, *Helena Modrzejewska*, „Tygodnik Powszechny” 1880 nr 5, s. 66.

Kalergis Muchanow – jak się powszechnie sądzi. Złożyło się na to wiele czynników, takich jak osobowość prezesa Muchanowa i jego żony Marii oraz ich dobre kontakty towarzyskie z namiestnikiem Bergiem, osobiste upodobania i umiejętności reżysera Chęcińskiego, autorytet Stanisława Moniuszki – kompozytora muzyki do wystawianych tragedii, a także mocny skład zespołu, stopniowo powiększany o aktorów tragiczków.

Nie wolno zapominać, że codziennością ówczesnego teatru była polska komedia grana w Teatrze Rozmaitości. Uzmysłowanie sobie proporcji tej sceny było dla mnie jednym z największych zaskoczeń. Teatr, z jednej strony – mały i ciasny, gdzie „wszystko jest niedogodne, zgrzybiałe i nieodpowiednie”<sup>2</sup>, „teatr niemożliwy”<sup>3</sup>, ale jednak – zawsze „ulubiony”<sup>4</sup> i „sympatyczniejszy”<sup>5</sup>. Wydaje się, że rozmiar sceny i jej charakterystyczna kameralność wpłynęły na kształt repertuaru oraz warszawskiej sztuki aktorskiej.

W Rozmaitościach w ciągu całego dwunastolecia publiczność warszawska gościła najczęściej.

„Lubi ona zawsze tę scenę, nie zapomina, ile chwil przyjemnych przy niej przepędziła, wie, że temu teatrykowi cały teatr wszystko winien, że nim teatr stoi tak pod względem sztuki, jak pod względem kasy (...)”<sup>6</sup>.

Publiczność, najczęściej przyciągało jedno nazwisko – Fredry – ojca lub syna. Zaciekało mnie, na czym polegał ogromny sukces „komedyjki” (jak nazwał ją sam autor) Jana Aleksandra Fredry *Consilium facultatis*? Dlaczego akurat sztuki Fredrów i konkretnie ta wybrana jednoaktówka były w Warszawie najpopularniejsze? Okazało się, że w tym samym odcinku czasowym na scenie krakowskiej przedstawiono ją 15 razy, w teatrze lwowskim 12, a w Teatrze Rozmaitości – prawie 100 razy. Fragment tej komedii wybrano na specjalne przedstawienie dla Ernesta Rossiego. *Consilium facultatis* zainauguowało również otwarcie nowo odbudowanego Teatru Rozmaitości w roku 1884.

„Publiczność, wybierając się do teatru, już się rozwesela, wchodzi z uśmiechem do sali i po rozpoczęciu sztuki, od podniesienia do zapuszczenia kurtyny, nie doznaje zawodu, śmieje się ciągle, bawi wybornie, bije oklaski, przywołuje artystów, a wracając do domu, jeszcze rozśmiesza się wspomnieniem i obiecuje sobie pójść na tę sztukę drugi raz. Jeżeliby nas zapytano, jaką tendencję, jaki cel mają tego rodzaju humoreski, odesłalibyśmy ich po odpowiedź do tych, którzy po całodziennych trudach, czasem troskach, czasem kłopotach, przypomnieli sobie w teatrze, że i wesołość istnieje przecież na świecie, że i im należy się trochę, że wreszcie mają sposobność zdobycia sobie radośniejszej chwili, która poprawiając humor, wpływa zawsze na zdrowie i uzbraja cierpliwością na dalsze trudy i kłopoty”<sup>7</sup>.

<sup>2</sup> Zob. „Echo Muzyczne i Teatralne” z 6 XII 1879 roku, za: J. Szczublewski, *Teatr Wielki 1833–1993*, s. 225.

<sup>3</sup> „Gazeta Warszawska” 1871 nr 130.

<sup>4</sup> Tamże

<sup>5</sup> „Kurier Warszawski” 1878 nr 231.

<sup>6</sup> „Gazeta Warszawska” 1871 nr 130.

<sup>7</sup> „Kurier Codzienny” 1872 nr 86.

W tej komedyjce, wydaje się, że istniało wszystko, co dla ówczesnej publiczności było ważne – „wierny swojski obraz, z okalającego nas życia wyrwany”<sup>8</sup>, ciekawa intryga, znakomite role dające aktorom twórczą swobodę, i mowa tu nie tylko o słynnej kreacji Żółkowskiego, ale o wszystkich występujących. Przedstawienie było przepełnione ruchem, odznaczało się szybkim tempem zmieniających się scen, humorem sytuacyjnym, zwrotami do publiczności i licznymi chwytami „mówienia na stronie”, ale przede wszystkim wszechogarniającym śmiechem, któremu nie sposób było się nie poddać. „Sztuczka cała jest jednym wybuchem śmiechu”<sup>9</sup> – napisał Wacław Szymanowski.

Polskie komedie, a szczególnie fredrowskie, wytwarzały charakterystyczną dla tego teatru atmosferę serdeczności i swojskości. Synonimami słowa „swojskość” są „domowy charakter” i „rodzinna atmosfera”. O wznowieniu *Pana Geldhaba* pisano jak o spotkaniu z dawno niewidzianym dobrym znajomym.

„Stary nasz Fredro wiecznie jest młodym i wiecznie też świeżym tryska życiem. Po długich latach niewidzenia witasz go niby dawnego znajomego, a tu od razu w nim dostrzegasz nowe piękności, które cię zachwycają, lecz których nigdy przed nawałem innych dostrzec nie mogłeś, choć one tymczasem może nabrały w narodzie znaczenia przysłowiowego”<sup>10</sup>.

Ta rodzinna atmosfera, „ciepło serdeczne” charakteryzujące sztukę aktorów komediowych<sup>11</sup> i śmiech wydają się dominującą cechą maleńkiej sali Teatru Rozmaitości. Jakże to mogło mieć wówczas znaczenie?

Według Stanisława Koźmiana, komedie Aleksandra Fredry miały znaczenie „narodowe”. „Bodaj czy nie jego utworem i świetnym w Warszawie przedstawicielom zawdzięczamy, że w chwili, w której zawistna i mściwa ręka wszystko waliła i niszczyła, ocalał teatr polski”<sup>12</sup> – pytał w roku 1877. Zwrócił także uwagę na terapeutyczną moc tych komedii – śmiech. Stanisław Pigoń pięknie porównał działanie komedii Fredry do „...rozpinania bezchmurnego błękitu pogodnego humoru”<sup>13</sup>. Był to

„śmiech na wskroś polski – bo jest w nim ciepło polskie (...); on nas ożywia, elektryzuje, on przypomina nam i świadczy, że żyjemy, bo naród, który tak serdecznym śmiechem się śmieje, nie tylko nie umarł, ale z pewnością nie umiera. Fredro uratował Polskę od ogólnej melancholii, winniśmy mu wdzięczność chorego dla lekarza. I zaprawdę śmiech Fredrowski ma dla nas większe, głębsze znaczenie; on przypomina nam warunki rzeczywistego życia, on nas odrywa od smętnej a jałowej kontemplacji i zwraca w kolej normalną, ucząc, że nie rozpaczać, ale żyć trzeba, będąc narodem”<sup>14</sup>.

<sup>8</sup> W. Szymanowski, „Tygodnik Ilustrowany” 1872 nr 227

<sup>9</sup> W. Szymanowski, „Tygodnik Ilustrowany” 1872 nr 227.

<sup>10</sup> F.H.L., *Przegląd teatralny: Pan Geldhab*, „Kłosa” 1865 nr 14.

<sup>11</sup> O „cieple serdecznym” charakteryzującym aktorstwo komediowe pisał Dariusz Kosiński...

<sup>12</sup> S. Koźmian, *Teatr*, t. I, s. 116.

<sup>13</sup> Zob. D. Siwicka, Aleksander Fredro, *Śluby panieńskie* [w:] *Dramat polski. Interpretacje*, cz. I: *Od wieku XVI do Młodej Polski*, red. J. Ciechowicz, Z. Majchrowski, Gdańsk 2001, s. 189.

<sup>14</sup> S. Koźmian, dz.cyt., s. 117–118.

Słowa Koźmiana w sytuacji politycznej russyfikowanej Warszawy nabierają wyjątkowego znaczenia, szczególnie wówczas, gdy wyobrazimy sobie zapisaną przez Franza Wernicka ciszę warszawskich ulic oraz gwarne wnętrza Teatru Rozmaitości, gdzie publiczność rozkoszowała się swoją atmosferą, słuchając żywej, polskiej mowy i zaśmiewając się do łez. Patrząc z dzisiejszej perspektywy na ten kontrast, trudno oprzeć się wrażeniu dramatycznej sytuacji polskiej sceny, gdzie wielka tradycja teatru Wojciecha Bogusławskiego znalazła przystań w „tymczasowym”, ciasnym, brudnym i biednym Teatrze Rozmaitości – wciśniętym w przepych ogromu przestrzeni gmachu teatralnego, obok bogactwa baletowych inscenizacji. Warto z szacunkiem pamiętać o tradycji, która przetrwała „pomimo wszystko”, przede wszystkim dzięki wiernej publiczności. „Z teatru prawie amatorskiego wyrosła na jedyną w pewnym momencie życia narodowego ostoję mowy ojczystej (i trwała na zaszczytnym posterunku »teatru wojującego«)”<sup>15</sup> – pisał o małej scenie Władysław Bogusławski.

Józef Szczublewski nazwał teatr warszawski opisywanego dwunastolecia niezwykle trafnie – „wielkim i smutnym”. Był to rzeczywiście teatr wielkiej „epoki gwiazd”. Tutaj istniały znakomite warunki rozwoju sztuki aktorskiej. Stąd promieniowało nauczanie zawodu, warsztatowych umiejętności, do których przykładano ogromną wagę – przez pół wieku działała nieprzerwanie Szkoła Dramatyczna, mieszkali i pracowali nauczyciele: Jasiński, Chęciński, Królikowski. Na widowni teatru zasiadali znawcy – krytycy poddający co wieczór występy aktorów surowej ocenie. Aktorzy – dzięki długiemu procesowi pracy, a później powtórzeniom sztuk – mieli możliwość doskonalenia swojego warsztatu. Metoda pracy nad przedstawieniami, wspólne wykształcenie charakteryzujące większość członków zespołu, a także stabilność teatru – wszystko to było przyczyną ukształtowania się stylu określanego mianem „szkoły warszawskiej”. Okazuje się, że jej najbardziej charakterystyczną cechą, siłą warszawskiego teatru, była zespołowość. Wybitna rola nigdy nie była satysfakcjonująca, zawsze musiała mieć dopełnienie, zawsze traktowana była jako część całości. Całość tworzona przez wszystkie role była jedynym gwarantem uzyskania pożądanej iluzji przedstawienia – oddziaływania na widza, wywołania u niego wrażenia.

Teatr oraz duża liczba talentów aktorskich nie były wynikiem jakiegoś przypadku, dziejowego zbiegu okoliczności, zostały świadomie zaprojektowane i realizowane przez wielkich dyrektorów sceny, takich jak Wojciech Bogusławski, Ludwik Osiński, Ludwik Dmuszewski, Bonawentura Kudlicz, Jan Jasiński i Jan Chęciński, a wszyscy oni stawiali przed sceną i pracującymi aktorami wielkie wymagania.

To był także „smutny” czas. Lata siedemdziesiąte i osiemdziesiąte to okres wolnego rozpadu stylu szkoły warszawskiej. W roku 1874 zmarł Jan Chęciński – uznany za ostatniego reżysera formatu dawnych dyrektorów teatru. Po nim odeszli kolejni. Zamknięcie Szkoły Dramatycznej zakończyło zawodowy, podporządkowany jednemu systemowi, sposób kształcenia aktorów. W roku 1883 w pożarze spło-

<sup>15</sup> W. Bogusławski, *Teatr pogłębiony*, s. 112.

nał Teatr Rozmaitości, w moim przekonaniu jeden z ważniejszych „współtwórców” „szkoły warszawskiej”. Całkowita rozbiórka budynku Teatru Narodowego na placu Krasieńskich, dokładnie dwa miesiące później, wpisała się symbolicznie w koniec pewnej epoki.

Nie przypuszczałam, że odkrywając dawny teatr, stanę się jednocześnie naocznym świadkiem jego zanikania, a książka o budowaniu teatru w wyobraźni stanie się niespodziewanie książką o jego powolnym rozpędzie.

Podjęta przeze mnie próba zrozumienia dawnego teatru została zmieniona w kolejne wyzwanie – zrozumienie jego odchodzenia.



**ANEKS**





# I Strona z *Przewodnika* z roku 1880<sup>1</sup>

## Gdzie się bawić latem, a gdzie zimą?

Informacje niniejsze podajemy głównie na użytek osób przyjezdnych; warszawiak zna na pamięć miejsca swych rozrywek, co przychodzi mu z tym większą łatwością, że na palcach zliczyć je może... Względnie do swego zaludnienia i żadnego wrażeń temperamentu obywateli, Warszawa zbyt skąpo zaopatrzona jest w zabawę. Korzystają na tym przedsiębiorcy i szarlatani zagraniczni, którzy produkcje swe, pośledniejszego gatunku, sprzedają za dobre pieniądze, niewybrednej z *musu* publiczności...

(...) Stałe miejsca publicznej zabawy są w naszym mieście następujące:

### a) W porze letniej

1. **Teatr Letni** (w Ogrodzie Saskim).
2. **Teatr Wielki** (na placu Teatralnym).
3. **Teatr na Wyspie** (w Łazienkach).
4. **Alhambra** (na Miodowej).
5. **Antokol** (na Pradze).
6. **Belle Vue** (na Chmielnej).
7. **Eldorado** (na Długiej).
8. **Nowe Tivoli** (na Królewskiej).
9. **Dolina Szwajcarska** (w Alei Ujazdowskiej).

### b) W porze zimowej

1. **Teatr Wielki.**
2. **Teatr Rozmaitości.**
3. **Teatr Granzowa** (na Danielewiczowskiej).
4. **Maskarady** w Salach Redutowych (podczas karnawału).
5. **Dolina Szwajcarska** (Skating – Ring, bale publiczne, koncerty).
6. **Towarzystwo Muzyczne.**
7. **Resursa Obywatelska** (bale, koncerty, odczyty).

---

<sup>1</sup> Fragment *Części informacyjnej* popularnego przewodnika pt. *Gdzie się bawić latem, a gdzie zimą?* [w:] W. Gomulicki, *Ilustrowany przewodnik po Warszawie*, Warszawa 1880, s. 74.

8. **Rekurs Kupiecki** (jak wyżej).
9. **Alhambra** (przedstawienia śpiewaków i śpiewaczek zagranicznych).
10. **Eldorado** (jak wyżej).
11. **Nowe Tivoli** (jak wyżej).

Dodać potrzeba, że w miesiącach zimowych odwiedza Warszawę prawie co-rocennie **Cyrk Salomońskiego**, który daje przedstawienia we własnym budynku przy ulicy Włodzimierskiej. Prócz tego przyjeżdżają z zagranicy liczni przedstawiciele sztuk łamanych, czarodziejskich itp., a w epoce Wielkiego Postu zalewa miasto prawdziwa powódź koncertantów i koncertantek.

## II Schemat organizacyjny Teatrów Warszawskich<sup>2</sup>

(Administracja teatralna: 22 osoby)

### DYREKCJA RZĄDOWA TEATRÓW

PREZES DYREKCJI



DYREKTOR TEATRÓW

Sekretarz Dyrekcji (kierujący także biblioteką teatralną)  
pomocnik Sekretarza  
kontroler podatku 1/6  
2 kontrolerów (bez etatu)

Lekarz Teatrów  
Lekarz Honorowy  
Budowniczy Teatrów

---

### KASA DYREKCJI

buchalter  
pomocnik buchaltera

### KANCELARIA DYREKCJI

3 urzędników do pisma

### KASA SPRZEDAŻY BILETÓW TEATRU WIELKIEGO

dystributor  
kontroler

### TEATRU ROZMAITOŚCI

dystributor  
kontroler

### MAGAZYNY TOWARÓW I SKŁADY TEATRALNE

magazynier  
2 pomocników



---

<sup>2</sup> Schemat został sporządzony na podstawie: S. Gośliński, *Pamiętnik Teatrów Warszawskich na rok 1870*, Warszawa 1871, s. 1–28, oraz W. Szymanowski, *Teatra Warszawskie* [w:] F. Fryze, I. Chodorowicz, *Przewodnik po Warszawie i okolicy na rok 1873–1874*, Warszawa 1873, s. 324–334.

▼	▼	▼
<b>ZESPÓŁ DRAMATU I KOMEDII</b>	<b>ZESPÓŁ OPERY</b>	<b>ZESPÓŁ BALETU</b>
<b>reżyser</b>	<b>2 dyrektorów opery</b>	<b>baletmistrz</b>
	<b>reżyser</b> korepetytor ról muzycznych	<b>reżyser</b>
<b>22 artystów</b> <b>19 artystek</b>	<b>10 artystów</b> <b>10 artystek</b>	<b>10 artystów</b> <b>20 artystek</b> (4 solistki i 16 koryfejek)
	korepetytor chórów (zarazem nauczyciel) <b>chór:</b> 36 chórzystów 27 chórzystek	5 nauczycieli <b>corps de ballet:</b> 25 tancerzy 25 tancerek
<b>informator komedii</b> <b>informator dramatu</b>	<b>informator opery</b>	<b>informator baletu</b>
<b>inspektor porządku scenicznego</b> uczennic		<b>dozorczyni</b>
<b>rekwizytor</b>		
<b>sufler komedii</b>	<b>sufler opery</b>	
<b>sufler dramatu</b>		
<b>(44 osoby<sup>3</sup>)</b>	<b>(88 osób)</b>	<b>(86 osób)</b>

<sup>3</sup> Reżyser, informatorzy, rekwizytor oraz inspektor porządku scenicznego byli jednocześnie aktorami.

▼

**ORKIESTRA  
TEATRU ROZMAITOŚCI**

dyrygujący muzyką wodewilów  
i melodramatów  
dyrektor orkiestry antraktovej

19 muzyków

**(21 osób)**

▼

**ORKIESTRA  
TEATRU WIELKIEGO**

dyrektor orkiestry, dyrygujący muzyką  
baletową

inspektor orkiestry

50 muzyków

stroiciel

**(53 osoby)**

**SŁUŻBA SCENICZNA (65 osób)**

**MALARNIA**

naczelny dekorator  
dekorator  
modelator  
malarz dekoracyjny  
5 pomocników

**KOSTIUMIERNIA**

kostiumierka  
szatna  
kostiumier  
fryzjer  
5 krawców stałych  
szwaczka  
praczka

**WARSZTATY I SŁUŻBA  
PRZY MASZYNERIACH**

teatrmajster  
werkfirer warsztatów  
starszy ślusarz  
szklarz  
zdun  
tapicer  
mularz  
blacharz  
3 starszych maszynistów  
3 ślusarzy-maszynistów  
4 stolarzy-maszynistów  
2 pomocników rekwizytora – maszynistów  
15 maszynistów

**SŁUŻBA OŚWIE TL ENIA**

fajerwerkiem  
starszy iluminator  
7 iluminatorów  
2 iluminatorki

**SŁUŻBA NIŻSZA (61 osób)**

dozorca bezpieczeństwa  
6 oficjalistów dyżurnych  
9 oficjalistów-bileterów  
27 bileterów  
16 stróżów  
2 dozorczynie porządku

**(Wszystkich: około 440 osób)**



### III Reżyserzy dramatu i komedii w latach 1868–1880<sup>4</sup>

Imię i nazwisko daty urodzenia i śmierci	Zajmowane stanowisko	Wykształcenie, doświadczenie	Doświadczenie w zawodzie	Dodatkowa działalność, umiejętności	Wiek w chwili objęcia stano- wiska lata pracy w teatrze
<b>Jan Chęciński</b> (22 XII 1822–30 XII 1874)	od roku 1850 artysta drama- tyczny Teatrów Warszawskich (aktor użytecz- ny)	Szkoła Dram., Szkoła Śpiewu, uczeń Jasińskie- go i Królikow- skiego	1860 – reżyser Teatrów War- szawskich, reżyser w teatrze amatorskim WTD	Komediopisarz, librecista, lektor języka włoskiego, pedagog i kie- rownik Szkoły Dram., tłumacz	<b>42</b> (24 V 1868– –7 VIII 1872) <b>47</b> (30 IX 1873– –30 XII 1874)
<b>Adolf Ostro- wski</b> (17 VI 1837– –1 XI 1895)	od roku 1858 artysta drama- tyczny Teatrów Warszawskich (II komik)	Szkoła Dram., Szkoła Balet.,	1866 – reżyser Teatrów War- szawskich	?	<b>35</b> (7 VIII 1872––30 IX 1873 reżyser komedii)  Zastępstwa: IV–V 1873 – A. Stolpe, IX 1873 – J. Chęciński.
<b>Jan Królikowski</b> (4 IV 1820–11 IX 1886)	od roku 1846 artysta drama- tyczny Teatrów Warszawskich, (I bohater, tragik)	Szkoła Dram., zespoły prow., (1840–1846) Teatr Krakow- ski, uczeń Cheł- chowskiego, Meciszewskiego, Palczewskiej i Halpertowej	1851–1858, 1860–1863 – reżyser Tea- trów Warszaw- skich	pedagog, tłumacz	<b>52</b> (7 VIII 1872– –30 IX 1873 reżyser dra- matu)  Urlop: (VI–X 1873)

<sup>4</sup> Dane osobowe o członkach zespołu dramatu i komedii za: *Słownik biograficzny teatru polskiego 1765–1965*, red. Z. Raszewski, Warszawa 1973, *Polski słownik biograficzny*, a także na podstawie własnych kwerend.

<b>Alojzy Stolpe</b> (29 XI 1818–2 XI 1876)	od roku 1837 artysta drama- tyczny Teatrów Warszawskich, od 1871 na emeryturze (aktor użytecz- ny)	Szkoła Dram., nauka śpiewu u Karola Kur- pińskiego	1865, 1867 – reżyser Tea- trów Warszaw- skich	śpiewak ope- rowy, pedagog	<b>55</b> (IV–V 1873 zastępstwo za A. Ostrowskie- go)  <b>57</b> (VII–VIII 1875 zastęp- stwo za W. Rapackiego)
<b>Wincenty Rapacki</b> (22 I 1840–12 I 1924)	od roku 1870 artysta drama- tyczny Teatrów Warszawskich (aktor charak- ter.)	Szkoła Dram., zespoły prow., Teatr Krakowski (1865–1870)	reżyser w zesp. prow., reżyser zastępca w tea- trze amatorskim WTD	dramatopisarz, tłumacz, zdolności plastyczne	<b>35</b> (1 I 1875–13 IV 1876)  Urlop: (VII–VIII 1875)
<b>Władysław Bogusławski</b> (9 II 1839–18 VIII 1909)	krytyk teatralny i muzyczny „Ku- riera Warszaw- skiego”, publicysta	(wydział prawa i administracji), wychowanie teatralne w rodzinie Bogusławskich, w domu przy ul. Wierzbowej, „staż” u Jasiń- skiego	brak	tłumacz	<b>37</b> (13 IV 1876– –13 XII 1876)
<b>Emil Deryng</b> (26 II 1819– –3 XII 1895)	aktor, reżyser bez zatrudnienia	Szkoła Drama- tyczna, zespoły prow., teatr wileński, Teatr Krakow- ski, Teatr Lwowski	1845–1864 – reżyser w tea- trze wil., 1868–1870 – reżyser w pry- watnym teatrze Russo- ckich w Wie- liczce	pedagog, tłumacz	<b>57</b> (13 XII 1876–12 VI 1878)  Zastępstwo: XI 1877– I 1878 – J. Tatarkiewicz
<b>Jan Tatarkie- wicz</b> (28 IX 1843– 2 XII 1891)	od roku 1866 artysta drama- tyczny Teatrów Warszawskich (I kochanek)	Szkoła felczer- ska, Szkoła Dram., zespoły prow., Teatr Krakowski (1860–1863), uczeń J. Chęcińskiego	2-miesięczne zastępstwo za E. Derynga – ocenione pozytywnie, reżyser w teatrze amatorskim w Dolinie Szwajcarskiej	kompozytor muzyki, tłumacz, zdolności plastyczne	<b>34</b> (12 VI 1878–2 XII 1891)



## IV Zespół dramatu i komedii Teatrów Warszawskich 1868–1880<sup>5</sup>

### ARTYSTKI DRAMATYCZNE

Imię i nazwisko	Daty urodzenia i śmierci	Wykształcenie, doświadczenie	Etat w zespole dramatu i komedii
<b>Wiktoryna Bakałowiczowa</b>	17 X 1835–30 X 1874	Szkoła Śpiewu Quattriniego, lekcje u J. Jasińskiego	1 I 1853–1874
<b>Emilia Borawska</b>	1826–27 I 1870	Szkoła Dram. 1843–1863 t. wil.	1 X 1866–1869
<b>Marcela Borkowska</b>	1840–20 II 1911	Szkoła Dram. 1858–1865 t. krak.	1866–1908
<b>Teresa Bondasiewicz</b>	działała 1827–1877	od dziecka wyst. w chórze T.W., t. wil., (1832–1840) t. krak., zesp. prow., śpiewaczka	w zespole opery (1842–1877, emerytura), w zespole dramatu i komedii występowała w rolach epizodycznych
<b>Jadwiga Czaki</b>	19 VI 1860–7 III 1921	t. amat., lekcje u A. Stolpego, 1876–1879 t. krak.	1 X 1879–1903
<b>Maria Deryng</b>	25 III 1857–1918	lekcje u E. Derynga, 1869–1870 t. pryw. Russockich w Wieliczce, 1870–1876 t. lwow.	8 VII 1876–1883
<b>Sabina Figarska</b>	17 II 1832–29 XI 1898	Szkoła Dram.	1 I 1854–31 IX 1894

<sup>5</sup> Dane osobowe o członkach zespołu dramatu i komedii za: *Słownik biograficzny teatru polskiego 1765–1965*, red. Z. Raszewski, Warszawa 1973, *Polski Słownik Biograficzny*, a także na podstawie własnych kwerend.

W tabeli zastosowano następujące skróty: Szkoła Dram. – Szkoła Dramatyczna, t. wil. – teatr wileński, T.W. – Teatry Warszawskie, TW – Teatr Wielki, TN – Teatr Narodowy, t. krak. – teatr krakowski, t. lwow. – teatr lwowski, zesp. prow. – zespoły prowincjonalne, t. amat. – teatr amatorski, t. pryw. – teatr prywatny, t. ogród. – teatr ogródkowy, WTD – Warszawski Teatrzyk Dobroczynności, ? – brak informacji. Skrócone oznaczenie sezonu – 1868/1869–1868/1869.

Imię i nazwisko	Daty urodzenia i śmierci	Wykształcenie, doświadczenie	Etat w zespole dramatu i komedii
<b>Matylda Gąsowicz</b>	18 II 1835–6 VI 1891	Szkoła Dram. (1867 zesp. prow. A. Trapszy, Ratajewicza)	1857–1860, 1868–1869
<b>Aleksandra Gilska</b>	3 IV 1843–28 VIII 1920	lekcje u J. Chomanowskiego	1863–1913
<b>Katarzyna Holtzman</b>	?	zesp. prow. (Eldorado)	1 I 1877–1897
<b>Julia Kwiatyńska</b>	22 V 1853–30 VIII 1884	1870 w corps de ballet T.W., lekcje u J. Jasińskiego	13 VI 1871–13 IX 1871
<b>Zofia Lebrun</b>	(działała 1878–1886)	lekcje u J. Królikowskiego	1878 (bez gaży)/ /1880–1886
<b>Józefa Leszczyńska</b> (z domu Popiel)	14 III 1847–24 V 1879	1863–1868 zespół baletu TW, 1868–1871 t. lwow.	1872–1879
<b>Helena Marcelo</b>	1860?–25 IX 1939	lekcje u J. Królikowskiego, zesp. prow. Trapszy (t. ogród. Tivoli). 1876–1877 t. krak., 1878 (t. lwow., poznański, t. ogród. Alhambra), 1878/1879 t. krak.	13 X 1879–1923
<b>Józefa Mazurowska</b>	1824–1907	Szkoła Baletowa, corps de ballet, lekcje u L. Halper- towej	1845–1900
<b>Maria Mazurowska</b>	1853–5 VIII 1911	Szkoła Baletowa, od 1867 w corps de ballet, 1873 zesp. prow.	1873–1880
<b>Magdalena Micińska</b>	1V 1839–4XII 1923	Szkoła Śpiewu Quattriniego, 1858–1870 chór opery T.W.	1870–1912
<b>Helena Modrzejewska</b>	1840–1909	1861/1862 zesp. prow. Łobojki, 1862/1863 t. lwow., 1863–1865 zesp. prow., 1865– –1869 t. krak., lekcje u J. Jasińskiego	1869–1876
<b>Waleria Niewiarowska</b>	15 XII 1835–1914?	Szkoła Dram., lekcje u J. Jasińskiego, J. Kró- likowskiego, L. Halpertowej	1853–1909
<b>Maria Nowakowska</b>	1 X 1845–21 II 1891	Lekcje u J. Jasińskiego, 1862–1865 t. krak.,	1865–1869, 13 IX 1873–1891
<b>Zuzanna Ostrowska</b>	7 IV 1842–30 VIII 1920	Szkoła Baletowa, lekcje u J. Jasińskiego, lekcje śpiewu u Quattriniego	1861–1911

Imię i nazwisko	Daty urodzenia i śmierci	Wykształcenie, doświadczenie	Etat w zespole dramatu i komedii
Katarzyna Oswald	25 XI 1845–22 IV 1928	Szkoła Śpiewu Quattriniego, 1867–1870 chór opery T.W.	1870–1911
Salomea Palińska	23 III 1831–12 X 1873	Szkoła Dram., lekcje u L. Halpertowej, 1851–1855 t. wil., t. lwow.	1850, 1855–1873
Romana Popiel	22 II 1849–12 XII 1933	Szkoła Baletowa, corps de ballet, 1853–1863 – role dziecięce na scenie dram., Szkoła Dram., 1866–1870 t. lwow.	19 XII 1870–1880, 1881
Władysława Przedpełska	22 VII 1846–13 IX 1890	1862–1870 corps de ballet, Szkoła Dram., lekcje u J. Królikowskiego	13 I 1870–1890
Aleksandra Rakiewiczowa	?1840–25 XI 1898	1854–1858 t. krak., zesp. prow.	1858–? –1898
Apolonia Sawicka	19 II 1845–? (działała do 1889)	corps de ballet, 1861 lekcje u J. Jasińskiego	1862–1882
Maria Siegenfeld	działała 1873 – zm. 22 IX 1941	1873–1877 zesp. prow. J. Grabińskiego, A. Trap-szy; występy w t. ogród. Tivoli, Eldorado; lekcje u J. Chęcińskiego i J. Królikowskiego	1878–1898
Zofia Szczebrowska	działała 1863 – zm. 8 XII 1872	Szkoła Dram., chór	1863–16 VI 1869
Teofila Szymanowska z Kwiatkowskich	7 XII 1847–29 IV 1924	lekcje u J. Chomanowskiego, J. Jasińskiego, zesp. prow. Ratajewicza	1866–1922
Wanda Urbanowicz	20 X 1846–1896	Szkoła Dram.	1865–1870
Alojza Żółkowska	19 X 1850–16 VII 1921	?	1870–1871, (1891–1901, 1902–1920)

## ARTYŚCI DRAMATYCZNI

Imię i nazwisko	Daty urodzenia i śmierci	Wykształcenie, doświadczenie teatr.	Etat w zespole dramatu i komedii
Józef Adler	23 III 1829–27 I 1887	od 1849 w chórze opery T.W.	13 I 1850–6 VII 1883

Imię i nazwisko	Daty urodzenia i śmierci	Wykształcenie, doświadczenie teatr.	Etat w zespole dramatu i komedii
<b>Marceli Boczkowski</b>	1820–6 I 1893	Szkoła Dram., lekcje u J. Królikowskiego, od 1839 w chórze opery T.W.	1842 – (1878 – emerytura) – 1893
<b>Jan Chęciński</b>	22 XII 1822–30 XII 1874	Szkoła Śpiewu Quattriniego, od 1846 w chórze opery T.W., uczeń J. Jasińskiego i J. Królikowskiego	1850–1874
<b>Michał Chomiński</b>	1 VII 1821–24 X 1886	od dziecka w zesp. prow. T. Chełchowskiego, 1840–1846 t. krak.	1846 – (1874 – emerytura) – 1886
<b>Józef Damse</b>	23 XII 1832–27 XII 1876	Szkoła Dram.	1853–1876
<b>Franciszek Dąbrowski</b>	31 XII 1835 lub 27 II 1836–5 VIII 1915	od 1856 w chórze opery T.W., Szkoła Śpiewu Quattriniego, Szkoła Dram.,	1860–1902
<b>Jan Dłużewski</b>	15 VIII 1850–10 I 1876	t. amat. w WTD, lekcje u J. Chęcińskiego, zespoły prow. K. Sulikowskiego, A. Trapszy (t. ogród. Tivoli)	1871–1873
<b>Ryszard Dobrowolski</b>	14 VII 1846 – działał do 1871	Szkoła Dram., zespoły prow.	13 X 1867–15 VII 1871
<b>Henryk Grubiński</b>	15 VI 1846–14 III 1918	Szkoła Dram., 1867–1873 zesp. prow.	1873–1900
<b>Józef Grzywiński</b>	20 II 1840–16 V 1903	t. amat. WTD, lekcje u J. Chęcińskiego, J. Jasińskiego, L. Halpertowej, J. Dobrskiego	1866–1900
<b>Władysław Holtzman</b>	1 VIII 1843–7 IV 1899	1858–1871 zesp. prow., t. ogród. Eldorado, t. krak.	1873–1899
<b>Juliusz Jejde</b>	18 IX 1841–13 V 1908	Szkoła Dram., zesp. prow. A. Trapszy, od 1866 w chórach T.W.	13 I 1871–13 VI 1871
<b>Józef Kotarbiński</b>	27 XI 1849–20 X 1928	t. amat. WTD	1877–1893 (1907–1928)

Imię i nazwisko	Daty urodzenia i śmierci	Wykształcenie, doświadczenie teatr.	Etat w zespole dramatu i komedii
<b>Jan Królikowski</b>	4 IV 1820–11 IX 1886	Szkoła Dram., zespoły prow. (m.in.) T. Chełchowski, 1840–1846 t. krak., lekcje u L. Halpertowej	1846 – (1873 – emerytura) – 1886
<b>Michał Krupiński</b>	działał 1866–1879	od roku 1866 w chórze opery T.W.	1875–1879
<b>Lucjan Kwieciński</b>	1848–31 VII 1894	Szkoła Dram., 1866/1867 zespół dramatu i komedii, 1867–1869 zesp. prow.	1869–1871
<b>Władysław Krogulski</b>	10 VIII 1843–26 XII 1934	Instytut Muzyczny, Szkoła Dram., lekcje u J. Królikowskiego, od 1863 w orkiestrze T.W.	13 I 1872–ok. 1930
<b>Antoni Kruszewski</b>	?1846–20 IV 1904	od 1865 w chórze opery T.W.	13 I 1870–1 I 1904
<b>Bolesław Leszczyński</b>	14 VIII 1837–12 V 1918	Szkoła Dram., lekcje u J. Jasińskiego, 1858–1869 zesp. prow., t. wil., 1869–1872 t. lwow., 1872/1873 t. krak.	1 V 1873–1882, (1885–1916)
<b>Aleksander Łukowicz</b>	16 I 1848 – ? 14 VII 1900	zesp. prow. A. Trapszy, t. ogród., t. krak.	13 IV 1873–1 VII 1876
<b>Adolf Ostrowski</b>	17 VI 1837–1 XI 1895	Szkoła Baletowa, Szkoła Dram.	1858–1895
<b>Ludwik Panczykowski</b>	1804–13 VIII 1871	Szkoła Dram., od 1825 chórzysta opery TN	1827–1869
<b>Władysław Piasecki</b>	1 I 1835–11 VI 1883	chórzysta opery T.W., zesp. prow. T. Chełchowskiego, t. wil.	1 V 1862–18 IX 1872 (1880–1882)
<b>Marian Prażmowski</b>	8 XII 1851–25 VIII 1915	lekcje śpiewu u G. Różnieckiego i J. Quattriniego, lekcje u J. Jasińskiego	1874–1912
<b>Józef Rychter</b>	1820–25 VI 1885	zesp. prow. T. Chełchowskiego, t. krak., t. lwow.	1845–1869

Imię i nazwisko	Daty urodzenia i śmierci	Wykształcenie, doświadczenie teatr.	Etat w zespole dramatu i komedii
<b>Wincenty Rapacki</b>	22 I 1840–12 I 1924	Szkoła Dram., zesp. prow., 1865–1870 t. krak.	13 II 1870–1924
<b>Maksymilian Sawicki</b>	23 V 1841–18 VII 1870	Szkoła Dram., lekcje u J. Królikowskiego, zesp. prow. T. Chelchowskiego, t. wil.	1862–1870
<b>Feliks Szober</b>	1846–16 VIII 1879	Szkoła Dram., od 1865 w chórze opery T.W.	1868–1879
<b>Józef Stankiewicz</b>	działał 1872–1878	zesp. prow. Z. Sarneckiego i J. Texla, lekcje u A. Stolpego,	III 1873–VIII 1873
<b>Alojzy Stolpe</b>	1818–? 2 XI 1876	Od 1833 chórzysta opery T.W., Szkoła Dram., nauka śpiewu u K. Krupińskiego	1837 – (1871 – emerytura) – 1876
<b>Czesław Stromfeld</b>	1849–14 V 1892	t. amat.?, lekcje u J. Królikowskiego, t. krak., t. lwow., zesp. prow. Trapszy, t. ogród. Alhambra	1876–1886
<b>Józef Surewicz</b>	5 V 1805–1 VII 1892	1823–1864 t. wil.	1869–1892
<b>Władysław Szymanowski</b>	3 IX 1840–4 VI 1917	Szkoła Dram., lekcje u J. Jasińskiego, lekcje śpiewu u J. Quattriniego	1866–1882 (1886–1914)
<b>Władysław Świeszewski</b>	1827–7 III 1876	t. amat. WTD, lekcje u J. Komorowskiego	1852–1872
<b>Jan Tatarkiewicz</b>	28 IX 1843–2 XII 1891	Szkoła Dram., zesp. prow. J. Pfeiffera, 1860–1863 t. krak.	1866–1891
<b>Stanisław Tatarkiewicz</b>	11 XII 1849–8 IV 1886	od 1868 w chórze opery T.W.	1871–1886
<b>Leonard Turczynowicz</b>	1854–14 II 1899	?	1878–1898
<b>Stanisław Wardzyński</b>	1848–2 X 1877	lekcje u J. Królikowskiego, zesp. prow. A. Trapszy	1869–13 VI 1870
<b>Edward Wolski</b>	26 VII 1850–11 V 1921	Lekcje u J. Jasińskiego i J. Rychtera, zesp. prow.	1872–1912
<b>Władysław Zaręba</b>	12 V 1846–24 V 1875	zesp. prow., t. ogród.	IX 1874–II 1875

Imię i nazwisko	Daty urodzenia i śmierci	Wykształcenie, doświadczenie teatr.	Etat w zespole dramatu i komedii
<b>Alojzy Żółkowski</b>	4 XII 1814–25 XI 1889	Od 1832 w chórze opery, lekcje muzyki u K. Kurpińskiego, lekcje śpiewu u J. Polkowskiego	1833 – (1868 – emerytura) – 1889





V Zespół dramatu i komedii 1868–1880. Artystki dramatyczne. TABELA

[illegible]



Emploi	1868/1869	1869/1870	1870/1871	1871/1872	1872/1873	1873/1874	1874/1875	1875/1876	1876/1877	1877/1878	1878/1879	1879/1880
<b>Role pomoc- nicze (chłopki, cha- rakteryistyczne służące)</b>				Leszczyńska	Leszczyńska	Leszczyńska	Leszczyńska	Leszczyńska	Leszczyń- ska	Leszczyń- ska	Leszczyńska (zm. V 1879)	
<b>Role pomoc- nicze (subretki)</b>	Szczebrocka	Oswald	Oswald	Oswald	Oswald	Oswald	Oswald	Oswald	Oswald	Oswald	Oswald	Oswald
<b>Role pomoc- nicze (epizody)</b>	Bondasie- wicz	Bondasiewicz	Bondasiewicz	Bondasiewicz	Bondasiewicz	Bondasiewicz	Bondasiewicz	Bondasiewicz	Bondasie- wicz	Siegenfeld	Siegenfeld	Siegenfeld



## VI Zespół dramatu i komedii 1868–1880.

### Artyści dramatyczni. TABELA

[illegible]

<b>II komik (komika niższa)</b>	Chomiński	Chomiński	Chomiński	Chomiński	Chomiński	Chomiński (emerytura)	Chomiński	Chomiński	Chomiński	Chomiński	Chomiński	Chomiński
<b>II role charak- terystyczne komiczne</b>	Szymanowski	Szymanowski	Szymanow- ski	Szymanowski	Szymanowski	Szymanowski	Szymanowski	Szymanowski	Szymanowski	Szymanowski	Szymanow- ski	Szymanowski
<b>aktor użyteczny</b>	Chęciński	Chęciński	Chęciński	Chęciński	Chęciński	Chęciński (zm. XII 1874)				Turczynowicz	Turczyno- wicz	Turczynowicz
<b>aktor użyteczny (role wojsko- wych)</b>	Stolpe	Stolpe	Stolpe	Stolpe (emerytura)	Stolpe	Stolpe	Stolpe	Stolpe (zm. XI 1876)				
<b>aktor użyteczny</b>	Grzywiński	Grzywiński	Grzywiński	Grzywiński	Grzywiński	Grzywiński	Grzywiński	Grzywiński	Grzywiński	Grzywiński	Grzywiński	Grzywiński
<b>aktor użyteczny (role charakte- rystyczne)</b>	Sawicki	Sawicki (zm. VII 1870)			Łukowicz	Łukowicz	Łukowicz	Łukowicz	Stronfeld	Stronfeld	Stronfeld	Stronfeld
<b>role pomocnicze (role ludowe)</b>	Panczykow- ski	Panczykow- ski	Panczykow- ski (zm. VIII 1871)			Holtzman	Holtzman	Holtzman	Holtzman	Holtzman	Holtzman	Holtzman
<b>role pomocnicze (epizody)</b>	Damse	Damse	Damse	Damse	Damse	Damse	Damse	Damse (zm. XII 1876)				
<b>role pomocnicze (lokaje)</b>	Adler	Adler	Adler	Adler	Adler	Adler	Adler	Adler	Adler	Adler	Adler	Adler
<b>role pomocnicze (epizody)</b>			S. Tatarkie- wicz	S. Tatarkie- wicz	S. Tatarkie- wicz	S. Tatarkie- wicz	S. Tatarkie- wicz	S. Tatarkie- wicz	S. Tatarkie- wicz	S. Tatarkie- wicz	S. Tatarkie- wicz	S. Tatarkie- wicz
<b>role pomocnicze (epizody)</b>	Dąbrowski	Dąbrowski	Dąbrowski	Dąbrowski	Dąbrowski	Dąbrowski	Dąbrowski	Dąbrowski	Dąbrowski	Dąbrowski	Dąbrowski	Dąbrowski
<b>role pomocnicze (epizody)</b>	Dobrowolski	Dobrowolski	Dobrowol- ski		Stankiewicz		Krupiński	Krupiński	Krupiński	Krupiński	Krupiński	
<b>role pomocnicze (epizody)</b>			Jejde	Krogulski	Krogulski	Krogulski	Krogulski	Krogulski	Krogulski	Krogulski	Krogulski	Krogulski

<b>role pomocnicze (epizody)</b>	Boczkowski	Boczkowski	Boczkowski	Boczkowski	Boczkowski	Boczkowski	Boczkowski	Boczkowski	Boczkowski	Boczkowski	Boczkowski (emerytura)		Boczkowski
<b>role pomocnicze (epizody)</b>	Szober	Szober	Szober	Szober	Szober	Szober	Szober	Szober	Szober	Szober	Szober	Szober (zm. VIII 1879)	
<b>role pomocnicze (epizody)</b>		Kruszewski	Kruszewski	Kruszewski	Kruszewski	Kruszewski	Kruszewski	Kruszewski	Kruszewski	Kruszewski	Kruszewski	Kruszewski	Kruszewski
<b>role pomocnicze (epizody)</b>	Surewicz	Surewicz	Surewicz	Surewicz	Surewicz	Surewicz	Surewicz	Surewicz	Surewicz	Surewicz	Surewicz	Surewicz	Surewicz





## VII Wykaz premier (i wznowień) w sezonach 1868/1869–1879/1880<sup>6</sup>

### Sezon 1868/1869

- 15 X 1868      *Zbójcy*, trag., 5a, F. Schiller, tłum. M. Budzyński, prem. 1865 (benefis Jana Królikowskiego, TW<sup>7</sup> 13/56<sup>8</sup>)
- 31 X 1868      *Panna Mężatka*, kom., 3a, J. Korzeniowski, prem. 1844, TW (7/44)
- 14 XI 1868      *Nasi najserdeczniejsi*, kom., 4a, V. Sardou, tłum. M. Chrzanowski (benefis Heleny Modrzejewskiej, TW 12/33)
- 25 XI 1868      *Narcyz Rameau*, dram., 5a, E. Brachvogel, prem. 1857, TW (3/13)
- 29 XII 1868      *Estella*, E. Scribe, kom., 1a, tłum. I. Riedel, prem. 1836, TR (1)
- 2 I 1869        *Postanowienia*, kom., 1a, Z. Mellerowa, TR (10/25)
- 27 I 1869      *Kartka wycięta*, kom., 1a, M. Dzikowski, TR (7/19)
- 17 II 1869      *Livia Quintilla*, dram., 1a, S.M. Rzętkowski, TW (2)
- 20 II 1869      *Dwie teściowe*, kom., 1a, O.C. Flor i A. Dupam, tłum. J. Chęciński, TR (8/18)
- 7 III 1869      *Bez posagu*, krot., 3a, K. Zalewski, TR(3)
- 15 III 1869      *Nieśmiały*, kom., 1a, E. Pailleron, tłum. K. Kaszewski, TR (10/28)
- 17 III 1869      *Kupiec wenecki*, dram., 5a, W. Szekspir, tłum. A. Jeske, TW (7/30)
- 5 IV 1869      *Zemsta pani Hrabiny*, kom., 3a, Z. Sarnecki, TR (5/8)
- 28 IV 1869      *Radcy pana radcy*, kom., 3a, M. Bałucki, TR (6/59)
- 9 V 1869        *Autor w kłopotcie*, kom.–op., 1a, z niem. naśladował M. Dzikowski, TR (4)
- 12 V 1869      *Polowanie na męża*, kom., 2a, M. Bałucki, TR (3)
- 18 VI 1869      *Ja, czyli samoluby*, kom., 3a, E. Labiche, E. Martin, tłum. J. Chęciński, TW (4, 14)
- 7 VII 1869      *Nad morzem*, obrazek scen., 1a, A. Choler, TW (7)
- 25 VII 1869      *Pani i pan Robinson*, wodewil, 1a, A. Nutter, TR (1)
- 6 VIII 1869      *Trzewiki balowe*, kom., 1a, O. Gastineau, tłum. W. Bakałowiczowa, TW (5, 22)
- 18 VIII 1869      *Żony, które za nos wodzą mężów*, kom., 1a, A. Delacour, tłum. A. Gelert, prem. 1851, TW (6)
- 18 VIII 1869      *Ostatnie chwile Kopernika*, obr. dram., 1a, W. Szymanowski, TW (2, 3)
- 5 IX 1869      *Rocznica ślubu*, kom., 1a, F. Lanci, TR (6)

<sup>6</sup> Wykaz został sporządzony na podstawie: H. Secomska, *Repertuar teatrów warszawskich 1863–1890*, Warszawa 1971.

<sup>7</sup> Skróty: TW – Teatr Wielki, TR – Teatr Rozmaitości, TL – Teatr Letni, oznaczające miejsce premiery, wzn. – wznowienie, prem. – premiera.

<sup>8</sup> Pierwsza cyfra w nawiasie oznacza liczbę powtórzeń sztuki w premierowym sezonie, druga cyfra – liczbę wszystkich zagranych przedstawień w latach 1868–1880.

- 17 IX 1869 *Przyjaciel kobiet*, kom., 5a, A. Dumas, tłum. J. Chęciński (pierwsze wystąpienie Heleny Modrzejewskiej jako stałej artystki dramatu i komedii, TW 4/5)

## Sezon 1869/1870

- 1 XI 1869 *Panna de Belle Isle*, dram., 5a, Al. Dumas, tłum. A. Przeździecki, prem. 1845, TW (9/ 31)
- 8 XI 1869 *Raj Milтона*, obrazek dram., 1a, K. Kaszewski, TR (9/ 11)
- 14 XI 1869 *Błązek opętany*, krot. ze śp., 1a, W.L. Anczyc, TR (4)
- 24 XI 1869 *Mauprat*, dram., 6a, G. Sand, tłum. J. Jasiński, prem. 1856, TW (9/16)
- 4 XII 1869 *Miss Multon*, dram., 3a, A. Belot, tłum. L. Duchińska, TR (7 /10)
- 12 XII 1869 *Czuła struna*, kom. ze śp., 1a, L. Clairville, L. Thiboust, tłum. J. Chęciński, TR (18/ 60)
- 12 XII 1869 *Szczęście nieszczęściem*, kom., 1a, J. Jasiński, TR (8/14)
- 27 XII 1869 *Donna Diana*, kom., 3a, A. Moreto y Cavaña wg Calderona, tłum. K. Kaszewski, TW (4)
- 12 I 1870 *Romeo i Julia*, trag., 5a, W. Szekspir, tłum. J. Paszkowski, A. Mickiewicz, J. Kotarbiński (benefis Heleny Modrzejewskiej, TW 19/57)
- 4 II 1970 *Żyd*, dram., 5a, E. Lubowski, TW (2)
- 20 II 1970 *Partia pikiety*, kom., 1a, N. Fournier, tłum. L. Nowakowski, TR (18/ 49)
- 24 II 1970 *Dwa wesela*, obr. wiejski ze śp., 1a, A. Borkowski, TR (4)
- 9 III 1970 *Wanda*, kom., 3a, Z. Mellerowa, TR (5/7)
- 30 III 1970 *Safandudy*, kom., 4a, V. Sardou, tłum. G. Czernicki, TW (12/65)
- 7 IV 1970 *Placz i śmiech*, kom., 3a, P. Dumanoir, tłum. J. Jasiński, prem. 1864, TR (1)
- 27 IV 1970 *Salomon*, dram., 3a, W. Szymanowski, TW (2)
- 1 V 1870 *Pociecha rodziny*, kom., 3a, A. Bourgeois, tłum. J. Jasiński, prem. 1855, TR (2/7)
- 13 V 1970 *Gapiątko z St. Flour*, krot., 1a, J. Bayard, G. Lemoine, tłum. J. Jasiński, prem. 1849, TR (3/10)
- 14 V 1970 *Wycieczka za granicę*, kom., 1a, K. Zalewski, TR (6)
- 6 VI 1970 *Wdowa niepokieszona*, kom., 4a, A. Méry, tłum. L. Sabowska, TR (6/7)
- 10 VI 1970 *Miłość i dyplomacja*, kom., 2a, O. Feuillet, tłum. G. Czernicki, TR (7/10)
- 2 VII 1970 *Za pozwoleniem łaskawa pani*, kom., 1a, A. Delacour, E. Labiche, tłum. J. Narzyski, TR (7/46)
- 22 VII 1970 *Kontrybucje pana Stefana*, kom., 1a, L. Clairville, H. Gillet, tłum. J. Belejowska, TL (5/6)
- 5 VII 1970 *Skąpiec*, kom., 5a, Molier, tłum. J. Narzyski, TL (7/38)
- 19 VIII 1970 *Gavaut Minard i Ska*, kom., 3a, P. Gondinet, tłum. J. Chęciński, TL(8/22)

## Sezon 1870/1871

- 5 X 1870      *Doktor Didier*, dram., 3a, P. Berton, tłum. Z. Sarnecki, TR (4)
- 20 X 1870      *Tylko jedno słowo*, kom., 1a, A. Langer, tłum. J. Chęciński, TR (13/ 29)
- 4 XI 1870      *Tulacz*, melodram., 5a, E. Sue, tłum. J. Jasiński, prem. 1863, TW (wzn. z 1868/1869, 2/3)
- 10 XI 1870      *Posażna jedynaczka*, kom., 1a, J.A. Fredro, TR (27/89)
- 24 XI 1870      *Zięć pana Poirier*, kom., 4a, E. Augier, tłum. S. Kapliński, prem. 1863 (wzn. z 1868/1869, TR 9/15)
- 1 XII 1870      *Podróż pana Parrichon*, kom., 4a, E. Labiche, E. Martin, tłum. S. Dobrzański, TR (5)
- 19 XII 1870      *Każdy wiek ma swoje prawa*, kom., 2a, M. Hartmann (pierwsze wystąpienie Romany Popiel jako stałej artystki dramatu i komedii, TR 7)
- 29 XII 1870      *Ostatnie bożyszcze*, dram., 1a, A. Daudet, tłum. Miron, TW (5)
- 12 I 1871      *Margrabia de Villamer*, kom., 4a, G. Sand, tłum. J. Kening, TR (13)
- 19 I 1871      *Grazielle*, melodram., 1a, J. Barbier, M. Carré, tłum. J. Jasiński, prem. 1852, TR (2)
- 11 II 1871      *Zamęcie Wiktoryny*, kom., 3a, G. Sand, tłum. J. Chęciński, TR (7)
- 19 II 1871      *Frou – Frou*, kom., 5a, H. Meilhac, L. Halévy, tłum. S. Goślicki, TW (11/21)
- 1 III 1871      *Gwóźdź w zamku*, kom., 1a, E. Grange, L. Thiboust, tłum. E. Lubowski, TR (5)
- 4 III 1871      *Chichotka*, kom. ze śp., 1a, E. About, tłum. Sadowski, TR (7)
- 24 III 1871      *Hamlet*, tr., 5a, W. Szekspir, tłum. K. Ostrowski (benefis Heleny Modrzejewskiej, TW 12/35)
- 10 IV 1871      *Grzeszki babuni*, kom. ze śp., 1a, Ch.H. Remy, tłum. J. Tatarkiewicz, TR (16/62)
- 15 IV 1871      *Poczwarka*, dram., 5a, wg pow. G. Sand, przer. Birch Pfeiffer, tłum. J. Dzierkowski, TW (13/24)
- 27 IV 1871      *Post scriptum*, kom., 1a, E. Augier, tłum. W. Świeszewski, TR (3)
- 24 V 1871      *Dzień z życia Diderota*, kom., 1a, M. Carré, K. Diesland, tłum. B. Przerembel, TR (1)
- 3 VI 1871      *Pani de Chamblay*, kom., 5a, A. Dumas, tłum. Wł. Bogusławski, TR (5)
- 22 VI 1871      *Zuzanna i dwaj starcy*, kom., 1a, H. Meilhac, tłum. W. Niewiarowska, TW (7/17)
- 7 VII 1871      *Pewien jegomość i pewna jejmość*, krot. ze śp., 1a, X. Boniface, F.A. Duvert, tłum. J. Jasiński, prem. 1842, TL (6/8)
- 8 VII 1871      *Serafina*, kom., 5a, V. Sardou, tłum. K. Podwysocki, TW (8/50)
- 26 VII 1871      *Takie wszystkie*, kom., 1a, Ch. Narrey, tłum. J. Narzyski, prem. 1868, wzn. z 1868/1869, TL (4/7)
- 8 VIII 1871      *Wesele Figara*, kom., 5a, P. Beaumarchais, tłum. J. Chęciński, TL (5/6)
- 23 VIII 1871      *Żony płaczące*, kom., 1a, P. Siraudin, tłum. L. Halpertowa, prem. 1860, TL (2/4)
- 21 IX 1871      *Znakomici*, kom., 3a, F. Szober, TR (4/5)
- 30 IX 1871      *Guzik*, krot., 1a, J. Rosen, tłum. E. Lubowski, TR (4)

## Sezon 1871/1872

- 5 X 1871 *Portrety margrabiny*, kom., 3a, O. Feuillet, tłum. J. Płaskowska, TR (7)
- 18 X 1871 *Powieści królowej Navarry*, kom., 5a, E. Scribe, tłum. M. Chrzanowski, TW (6)
- 21 X 1871 *Mentor*, kom., 3a, J.A. Fredro, TR (19/20)
- 4 XI 1871 *Dwóch głuchych*, krot., 1a, A. Bourgeois, tłum. L. Sygietyński, TR (17/38)
- 12 XI 1871 *Bez stanu*, kom., 1a, E. Legouv  , tłum. K. Zalewski, TR (4)
- 24 XI 1871 *Dalila*, dram., 6a, O. Feuillet, tłum. F. Gwozdecki, prem. 1858, TW (10/27)
- 1 XII 1871 *Zubożały pan*, kom., 2a, P. Dumanoir, E. Lafargue, tłum. J. Chęciński, TW (6)
- 17 XII 1871 *Miłość niewiniątka*, kom., 1a, E. Abraham, tłum. J. Tatarkiewicz, TR (6)
- 29 I 1872 *Bezinteresowni*, kom. 4a, Z. Sarnecki, TR (10)
- 29 II 1872 *Fedra*, trag., 5a, G. Conard, tłum. Wł. Anczyc (benefis Heleny Modrzejewskiej, TW, 4)
- 6 III 1872 *Broń niewieścia*, fr.sc., 1a, R. Benedix (przer. Rapacki) tłum. J. Rapacka, TR (11/56)
- 16 III 1872 *Robotnicy*, dram., 1a, E. Manuel, tłum. S. Duchńska, TR (6/45)
- 31 III 1872 *Pracowici próżniacy*, kom., 3a, M. Bałucki, TR (4)
- 18 IV 1872 *Consilium facultatis*, kom., 1a, J.A. Fredro, TR (10/98)
- 1 V 1872 *Maria Stuart*, dram., 5a, J. Słowacki, TW (8/11)
- 12 V 1872 *Mazepa*, fragmenty (niecały III akt, dwie sceny z II aktu, 14 V – cały III akt), J. Słowacki, TW (2)
- 26 V 1872 *Trzy kapelusze*, kom., 3a, A. Hennequin, TW (6)
- 3 VI 1872 *Za i przeciw*, kom., 1a, O. Feuillet, prem. 1864, TW (6/53)
- 16 VI 1872 *Robert i Bertrand*, wod., 4a, przer. z niem. Wł. Anczyc, TL (9)
- 16 VII 1872 *Deborah*, dram., 4a, S.H. Mosenthal, tłum. Starzewski, TL (5/10)
- 28 VII 1872 *Skarbonka*, kom., 5a, E. Labiche, A. Delacour, tłum. W. Szymanowski, TL (4/18)
- 11 VIII 1872 *Księżna Jerzowa*, dram., 3a, Al. Dumas, tłum. W. Sabowski, TL (7/42)
- 1 IX 1872 *Imy powód*, kom., 1a, E. Pailleron, TW (3/6)
- 21 IX 1872 *Epidemia*, dram., 4a, J. Narzyski, TL (5/24)

## Sezon 1872/1873

- 12 X 1872 *Hans Jurga*, obrazek dram., 1a, K. von Holtei, tłum. J. Nowakowski, TR (16/41)
- 28 XI 1872 *Lady Tartuffe*, kom. 5a, E. Girardin, tłum. J. Belejowska, prem. 1854, TR (14)
- 7 XII 1872 *Narcyz Rameau*, dram., 5a, E. Brachvogel, prem. 1857, wzn. z 1869/70, TW (2/13)
- 20 XII 1872 *Oczekiwani goście*, zabawka sc., 1a, G. Belly, tłum. J. Rapacka, TR (8)
- 29 I 1873 *Marion Delorme*, dram., 5a, V. Hugo, tłum. W. Szymanowski, TW (benefis Heleny Modrzejewskiej, 9)
- 3 II 1873 *Syn Giboyera*, kom., 5a, E. Augier, prem. 1866, wzn. z 1869/1870, TR (4/9)
- 15 II 1873 *Marcela*, dram., 1a, J. Sandeau, tłum. W. Niewiarowska, TR (5)
- 19 II 1869 *Ostatnie chwile Kopernika*, obr. dram., 1a, W. Szymanowski, wzn. z 1868/1869 TW (1)
- 15 III 1873 *Kuzynki*, kom., 1a, J. Jasiński, TR (9/11)
- 26 III 1873 *Flegmatyk*, kom., 1a, J.R. Benedix, TR (3)

- 26 IV 1873 *Mazepa*, trag., 5a, J. Słowacki, TW (benefis Jana Królikowskiego, 16/43)  
 15 V 1873 *Marcowy kawaler*, kom., 1a, J. Bliziński, TR (22/58)  
 10 VI 1873 *Córka króla René*, dram., 5a, H. Hertz, tłum. F.H. Lewestam, TL (3)  
 26 VI 1873 *Poskromienie złoŹnicy*, kom., 3a, W. Szekspir, tłum. W. Sabowski, TL (12/29)  
 23 VII 1873 *Miłość ubogiego młodzińca*, kom., 5a, O. Feuillet, tłum. W. Świeszewski, TL (7/40)  
 20 VIII 1873 *Klucz od kasy*, kom., 1a, A. Achard, tłum. L. Sygietyński, TL (3)

## Sezon 1873/1874

- 4 X 1873 *Przezorna mama*, kom., 3a, J. Bliziński, TR (20/39)  
 18 X 1873 *Wiosna*, kom., 1a, L. Laluye, tłum. J. Jasiński, TR (19/34)  
 25 X 1873 *Zięć pułkownika*, kom., 1a, V. Bernard, E. Grange, TR (14/19)  
 29 X 1873 *Hrabia de Saulles*, dram. 5a, E. Plouvier, tłum. J. Chęciński, TW (3)  
 15 XI 1873 *Biały goździk*, kom. 1a, A. Daudet, tłum. J. Chęciński, TR (15)  
 7 XI 1873 *Otello*, trag., 5a, W. Szekspir, tłum. J. Paszkowski, TW (12/25)  
 22 XI 1873 *Marionetki Justyna*, kom., 2a, Ch. Narrey, TR (5)  
 29 XI 1873 *Akrobata*, kom., 1a, O. Feuillet, tłum. J. Chęciński, TR (26/62)  
 5 XII 1873 *Hans Mathis*, dram. 5a, E. Erckmann, TW (9/12)  
 13 XII 1873 *Babie lato*, kom., 1a, H. Meilhac i L. Halévy, tłum. P. Jaxa Bykowski, TR (22/51)  
 20 XII 1873 *Każdy przy swoim*, kom. op., 1a, A. Artois, tłum. J. Jasiński, prem. 1832, TR (5)  
 3 I 1874 *Czarne diabły*, dram., 4a, V. Sardou, tłum. G. Czernicki, TR (10/12)  
 17 I 1874 *Miłość młodzińca*, kom., 1a, A. Wilbrand, TR (14/33)  
 28 I 1874 *Emancypowane*, kom., 3a, M. Bałucki, TR (20/28)  
 31 I 1874 *Waza na stole*, far., 1a, F. Veauradieux, tłum. A. Borkowski, TR (7)  
 18 II 1874 *Nadzieja*, kom. 1a, E. de Najac, TR (6)  
 21 II 1874 *Przechodzień*, nokt. sc. 1a, Fr. Coppé, tłum. K. Kaszewski, TR (5)  
 28 II 1874 *Don Carlos*, tr. 5a, F. Schiller, tłum. N. Sokołowska (benefis Heleny Modrzejewskiej, TW, 2)  
 11 III 1874 *Gwiazda*, dram., 1a, J. Richepin, A. Gill, TR (4)  
 14 III 1874 *Synalek*, obr. sc. 1a, W. Bobrowski, TR (13/19)  
 27 III 1874 *Na ulicy*, obr. dram., 1a, W. Szymanowski, TR (9/12)  
 14 IV 1874 *Kaprysy Marianny*, kom., 2a, A. Musset, tłum. E. Lubowski, TR (6)  
 2 V 1874 *Pozytywni*, kom., 4a, J. Narzyski, TR (21/34)  
 2 VI 1874 *Zyzio*, kom., 3a, Z. Mellerowa, TL (6)  
 14 VI 1874 *Narzeczoną*, kom., 1a, Korner, TW (4)  
 1 VII 1874 *Stary mąż*, kom., 5a, J. Korzeniowski (benefis Michała Chomińskiego, TW, 7/15)  
 15 VII 1874 *Nieszczęśliwi*, kom., 1a, A. Kotzebue, tłum. W. Rapacki, TL (4/31)  
 7 VIII 1874 *Ojczulek*, kom., 1a, J. Bliziński, TL (6)  
 14 VIII 1874 *Tricocoe i Cacolet*, kom. 5a, L. Halévy, tłum. J. Chęciński, TL (7/10)  
 23 VIII 1874 *Homar*, kom., 3a, E. Gondinet, tłum. Z. Sarnecki, TL (6)  
 10 IX 1874 *Sganerel*, kom. 3a, Moliere, tłum. W. Szymanowski, TW (2)  
 27 IX 1874 *Świętoszek*, kom., 5a, Moliere, tłum. K. Podwysocki, TL (2/4)

## Sezon 1874/1875

- 1 X 1874      *On nie jest zazdrosny*, kom., 1a, A. Elz, tłum. W. Wolski, TL (8/10)
- 16 X 1874      *Sfinks*, dram., 5a, O. Feuillet, tłum. J. Chęciński, TW (8)
- 8 XI 1874      *Miłe złego początki*, kom., 1a, W. Koziembrodzki, TR (4)
- 17 XI 1874      *Flecista*, kom., 1a, E. Augier, tłum. W. Szymanowski, TR (17)
- 21 XI 1874      *Z postępem*, kom., 5a, K. Zalewski, TR (14)
- 6 XII 1874      *On będzie moim*, kom., 1a, K. Kaszewski, prem. 1867, wzn. z 1869/1870, TR (8/19)
- 9 XII 1874      *Nieobecny*, wod., 1a, E. Manuel, tłum. S. Duchńska, TR (4)
- 11 XII 1874      *Adrianna Lecouvreur*, dram., 5a, E. Legouvé, E. Scribe, tłum. L. Halpert, prem. 1868, wzn. z 1871/1872, TW (4/50)
- 4 I 1875      *Nietoperze*, kom., 4a, E. Lubowski, TR (13/28)
- 16 I 1875      *Nasi najserdeczniejsi*, kom. 4a, V.Sardou, tłum. M. Chrzanowski, prem. 1868, wzn. z 1868/1869, TR (8/33)
- 7 I 1875      *Koneserzy*, kom. 1a, J. Wieniawski, TR (8)
- 29 I 1875      *Epidemia*, dram., 4a, J. Narzyski, prem. 1872, wzn. z 1872/3, TR (4/24)
- 18 II 1875      *Krytycy*, kom., 5a, J. Chęciński, TW (12)
- 7 III 1875      *Kosa i kamień*, przys. dram., 1a, J.I. Kraszewski, TR (10/28)
- 7 III 1875      *Okno na pierwszym piętrze*, dram., 1a, J. Korzeniowski, prem. 1844, wzn. z 1865/1866, TR (6/22)
- 11 III 1875      *Intryga i miłość*, dram., 5a, F. Schiller, tłum. M. Budzyński (benefis Heleny Modrzejewskiej), TW 7/25)
- 30 III 1875      *Filiberta*, kom., 3a, E. Augier, tłum. K. Kaszewski, TR (11/22)
- 19 IV 1875      *Wit Stwosch*, dram., 5a, W. Rapacki, TW (9/17)
- 25 IV 1875      *Flisacy*, obr. lud., 1a, Wł. Anczyc TR (10/17)
- 1 V 1875      *Serafina*, kom., 5a, V. Sardou, tłum. A. Podwysocki, prem. 1871, wzn. z 1872/1873, TR (3/50)
- 2 VI 1875      *Młoda wdowa*, kom., 3a, J. Korzeniowski, prem. 1846, TL (6/15)
- 6 VI 1875      *Na łasce zięcia*, kom., 4a, Th. Barrière, tłum. J.A. Fredro, TL (10/13)
- 26 VI 1875      *Jedna chwila*, kom., 1a, J. Jasiński, prem. 1838, z 1863/1864, TL (2)
- 6 VII 1875      *Gracz*, dram., 5a, A.W. Iffland, tłum. Wł. Anczyc, TL (3)
- 10 VII 1875      *Marzenia Małgorzaty*, kom., 1a, F. Verconsin, TW (3)
- 19 VII 1875      *Faust*, tragedia, V akt, W. Goethe (gościnny występ Marii Deryng, TL 1)
- 1 VII 1875      *Po balu*, kom., 1a (adapt. z j. niem) T. Hertz, TL (6/8)
- 30 VII 1875      *Pocałunek*, kom., 1a (adapt. z j. niem.) T. Hertz, TL (3/17)
- 4 VIII 1875      *Łobzowanie*, obrazek dram., 1a, W.L. Anczyc, prem. 1856, wzn. z 1868/1869, TL (5/7)
- 6 VIII 1875      *Qui pro quo*, kom., 1a, J. Korzeniowski, prem. 1854, TL (3/5)
- 20 VIII 1875      *Zachód słońca*, kom. 1a, Melesville, tłum. F. Szymanowski, prem. 1864, TL (7/20)
- 31 VIII 1875      *Przysługa*, kom., 1a, A. Delacour, tłum. S. Kapliński, prem. 1853, wzn. z 1868/1869, TW (2/8)
- 5 IX 1875      *Stara romantyczka*, kom., 2a, S. Bogusławski, prem. 1865, TL (4/16)
- 10 IX 1875      *Panna de Belle Isle*, dram., 5a, Al. Dumas, tłum. A. Przeździecki, prem. 1869, wzn. z 1871/1872, TW (3/31)
- 12 IX 1875      *Jakoś to będzie*, przysł. dram., 1a, F. Łagowski, TL (4)

## Sezon 1875/1876

- 2 X 1875 *Fałszywi poczcziwcy*, kom., 4a, Th. Barrière i E. Capendu, tłum. J. Dzierzkowski, TR (32/37)
- 7 X 1875 *Gapiątko z St. Flour*, krot., 1a, J. Bayard, G. Lemoine, tłum. J. Jasiński, prem. 1849, wzn. z 1870/1871, TR (1/10)
- 10 X 1875 *Spadochron*, kom., 1a, A. Belle, tłum. J. Tatrkievicz, TR (4)
- 14 X 1875 *Poczwarka*, dram., 5a, wg pow. G. Sand, przer. Birch Pfeiffer, tłum. J. Dzierzkowski, prem. 1871, wzn. z 1872/1873, TR (1)
- 23 X 1875 *Niewinni*, dram., 3a, W. Okoński, TR (14)
- 15 XI 1875 *W jesieni*, kom., 1a, W. Koziębrodzki, TR (6)
- 20 XI 1875 *Febris aurea*, kom., 5a, Z. Sarnecki, TR (12)
- 11 XII 1875 *Przed ślubem*, kom., 5a, K. Zalewski, TR (17/27)
- 11 I 1876 *N-er 13*, kom., 1a, H. Meilhac, L. Halévy, tłum. J.B., TR (4)
- 17 I 1876 *Angelo Malipieri*, dram., 4a, W. Hugo, tłum. J. Kenig, TW (7/10)
- 5 II 1876 *Cel upragniony*, kom., 4a, E. Labiche, A. Delacour, TR (5/8)
- 1 III 1876 *Maria i Magdalena*, dram., 4a, P. Lindau, tłum. K. Dobiecki, TR (6)
- 11 III 1876 *Galęzka Heliotropu*, kom., 1a, A. Asnyk, TR (12/16)
- 11 III 1876 *Dziwacy*, fr. sc. 1a, E. Leterrier i A. Vanloo, TR (5)
- 1 IV 1876 *Starzy kawalerowie*, kom., 5 a, V. Sardou, tłum. M. Chrzanowski, TR (17/53)
- 25 IV 1876 *Dwie boleści*, dramat, 1a, A.F. Coppé, tłum. F. Schober, TR (3)
- 1 V 1876 *Wiele hałasu o nic*, kom., 5a, W. Szekspir, tłum. S. Koźmian (benefis Heleny Modrzejewskiej, TW, 7)
- 18 V 1876 *Przesądy*, kom., 5a, E. Lubowski, TR (15/21)
- 27 V 1876 *Mąż pieszczony*, kom., 1a, Th. Barrière, L. Thiboust, tłum. W. Jaczewski, TR (10, 26)
- 14 VI 1876 *Koniec Stuartów*, dram., 5a, J. Falkowski, TL (8)
- 16 VII 1876 *Opieka wojskowa*, kom., 3a, S. Bogusławski, prem. 1849, z 1864/1865, TR (7/13)
- 16 IX 1876 *Pozłacana młodzież*, kom., 4a, M. Bałucki, TL (4)
- 23 IX 1876 *Burza w szklance wody*, kom., 1a, A.E. Pailleron, TL (4/9)

## Sezon 1876/1877

- 30 IX 1876 *Kto pod kim dołki kopie*, kom., 1a, E. Labiche, A. Delacour, TR (13)
- 1 X 1876 *Było to pod Wagrami*, kom. ze śp., 1a, E. Grange, prem. 1863, wzn. z 1873/1874, TR (5/37)
- 13 X 1876 *Dworacy niewoli*, szt., 4a, Z. Sarnecki, TR (17)
- 31 X 1876 *Fałszywe blaski*, kom., 1a, Z. Mellerowa, TR (20/45)
- 24 XI 1876 *Pojedynek szlachetnych*, kom., 4a, A. Sewer, TW (8)
- 6 I 1877 *Nitka jedwabiu*, kom., 4a, V. Sardou, tłum. A. Kleczewski, TR (19/23)
- 7 I 1877 *Chrapanie z rozkazu*, kom., 1a, A.E. Baste, L. Thiboust, tłum. K. Chłapowski, TR, M (1)
- 14 I 1877 *Jegomość w czarnym fraku*, humoreska, 1a, A. Dreyfus, TR, M (1)
- 3 II 1877 *Złe ziarno*, kom., 3a, K. Zalewski, TR (16/22)
- 15 II 1877 *Pani z przeciwka*, kom., 1a, G. Petit, TR (4)

- 23 II 1877 *Hrabina de Sommerive*, dram., 4a, Th. Barriere, tłum. T. Czapelski, TR (11/15)
- 22 III 1877 *Róża i oset*, dram., 1a, H. von Schmidt, tłum. M. Gawalewicz, TR (8/10)
- 11 VI 1877 *Maria Stuart*, dram., 5a, J. Słowacki, prem. 1872, wzn. z 1872/73, TL (1/ 11)
- 12 IV 1877 *Blaga*, kom., 4a, J. Wieniawski, TR (9)
- 26 IV 1877 *Wielki człowiek do małych interesów*, kom., 5a, A. Fredro, TR (26/54)
- 11 V 1877 *U wrót szczęścia*, dram., 1a, J.A. Święcicki, TR (2)
- 24 V 1877 *Dwie blizny*, kom., 1a, A. Fredro, TR (9/12)
- 31 V 1877 *Krzyżyk na drogę*, kom., 1a, F. Faliński, TR (4)
- 28 VI 1877 *Świeczka zgasła*, kom., 1a, A. Fredro, TL (7/14)
- 28 VI 1877 *Z jakim się wydajesz takim się stajesz*, przysł. dram., 1a, A. Fredro, TL (2/28)
- 9 VII 1877 *Kiedyz obiad?*, krot. 1a, E. Lubowski, TL (3/8)
- 18 VII 1877 *Przysięga Horacego*, kom, 1a, H. Murger, tłum. J. Jasiński, prem. 1865, wzn. z 1870/1871, TL (7/41)
- 18 VII 1877 *Małe nieprzyjemności życia ludzkiego*, krot. ze śp., 1a, L. Clairville, prem. 1863, wzn. z 1869/1870, TL (4/9)
- 23 VII 1877 *Żona, która oknem wyskoczyła*, wod., 1a, G. Lemoine, prem. 1863, wzn. z.1868/1869,TL (5/10)
- 25 VII 1877 *Spotkania*, kom., 1a, Ch. Cabot, tłum. Jasiński, prem. 1865, wzn. z 1869/1870, TL (4/11)
- 3 VIII 1877 *Słomiana wdowa*, fraszka, 1a, J.I. Kraszewski, TL (24)
- 3 VIII 1877 *Z życia artysty*, igraszka dram., 1a, E. Deryng, TL (5/11)
- 16 VIII 1877 *Nierówna prawa*, przysł. dram., 1a, J. Kościelski, TL (5/27)
- 2 IX 1877 *Teatr amatorski*, kom., 2a, M. Bałucki, TL (10/43)
- 2 IX 1877 *Sąsiadka*, dram., 1a, J. Delahaye, TL (4/7)

## Sezon 1877/1878

- 6 X 1877 *Nie igra się z miłością*, dram., 5a, A. de Musset, tłum. W. Borzęcki, TR (11)
- 28 X 1877 *Córka Ewy*, kom., 1a, A.R. Deslandes, TR (2)
- 25 XI 1877 *Kaprys*, kom., 1a, A. de Musset, prem. 1864, TR (4)
- 5 XII 1877 *W Alpach*, obrazek dram., 2a, Z. Mellerowa, TR (8/31)
- 5 XII 1877 *Teodolina*, krot. 1a, J.B. Schweitzer, tłum. K. Dobiecki, TR (9/21)
- 13 XII 1877 *Filizanka herbaty*, kom., 1a, Ch. Nutter, tłum. J. Nowakowski, TR (15/31)
- 31 XII 1877 *Cudzoziemka*, kom., 5a, A. Dumas, tłum. W. Sabowski, W. Bogusławski, TR (15/33)
- 3 I 1878 *Kupiec wenecki*, dram., 5a, prem. 1869, wzn. z 1875/1876, TW (7/30)
- 13 I 1878 *Ojczulek pozwolił*, kom., 1a, autor nieznan, TR (3)
- 30 I 1878 *Doktor medycyny*, kom. 1a, J. Korzeniowski, TR (6/8)
- 2 II 1878 *Nowożeńcy*, kom., 2a, B. Björnson, tłum. E. Lubowski, TR (5)
- 8 II 1878 *Pogodzeni z losem*, kom., 5a, E. Lubowski, TR (11)
- 22 II 1878 *Mauprat*, dram., 6a, G. Sand, tłum. J. Jasiński, prem. 1856, wzn. z 1869/1870, TW (7/16)
- 19 III 1878 *Jestem zbójcą*, kom., 1a, A. Fredro, TR (20/43)
- 30 III 1878 *Sylwia*, trag., 5a, S. Mosenthal, tłum. J. Jasiński, TW (4)



- 30 IV 1878 *Po śmierci cioci*, kom., 3a, M. Bałucki, TR (5)
- 21 V 1878 *Nasi poczcziwi wieśniacy*, kom., 5a, V. Sardou, tłum. M. Chrzanowski, TL (13/21)
- 13 VI 1878 *Mąż od biedy*, kom., 1a, J. Bliziński, TL (3)
- 25 VI 1878 *Kwiat z Tlemcenu*, kom., 1a, E. Legouvé, tłum. M. Chrzanowski, TL (8/37)
- 15 VII 1878 *Pan Damazy*, kom., 4a, J. Bliziński, TL (11/28)
- 2 VIII 1878 *Pieszczo  ek*, kom., 3a, E. de Najac i A. Hennequin, tłum. W. Jaczewski, TL (9/31)
- 2 VIII 1878 *Czarna i biała*, kom., 1a, A. Monnier i E. Martin, tłum. W. Świeszewski, prem. 1859, TL (3)
- 14 VIII 1878 *Do  ywocie*, kom., 3a, A. Fredro, prem. 1845, wzn. z 1870/1871, TL (2/15)
- 14 VIII 1878 *Stary Jegomo  *, kom. 1a, M. Carr  , tłum. J. Ch  ciński, prem. 1863, wzn. z 1870/1871, TL (6/35)
- 16 VIII 1878 *Syn puszczy*, dram., 5a, F. Halm, tłum. J. Grajnert, TL (5/20)
- 30 VIII 1878 *Uproszczone zaloty*, kom., 3a, K. Kraszewski, TL (4)
- 30 VIII 1878 *Numer 13 i 37*, kom., 1a, M. Michel Marc i A. Choler, TL (4/13)
- 4 IX 1878 *Wit Stwosz*, dram., 5 a, W. Rapacki, prem. 1875, wzn. z 1875/1876, TL (3/17)
- 23 IX 1878 *Kalosze*, krot., 1a, J.A. Fredro, TL (3/8)
- 23 IX 1878 *Nauczycielka*, kom., 1a, St. D  browski, TL (3)

## Sezon 1878/1879

- 1 X 1878 *Czarnokwit*, krot., 4a, E. Lubowski, TR (8)
- 27 X 1878 *Przyjaciele*, kom. 4a, A. Fredro, prem. 1866, TR (17/22)
- 19 XI 1878 *Walka kobiet*, kom., 3a, E. Scribe, E. Legouvé, tłum. W. Świeszewski, TR (17/22)
- 4 XII 1878 *Makbet*, trag., 5a, Szekspir, tłum. J. Paszkowski, TW (9/10)
- 12 XII 1878 *Przy kolei*, kom., 1a, J. Wieniawski, TR (11/19)
- 6 I 1879 *Tunel*, kom., 1a, P. Gondinet, TR (3)
- 19 I 1879 *Trzy   wiece*, kom., 1a, V. Bernard, P.E. Grangé, TR, M (1)
- 30 I 1879 *Rodzina Fourchambault*, kom., 5a, E. Augier, tłum. S. Kremer, TR (21/24)
- 27 II 1879 *Inwalida*, kom., 1a, A. Achard, tłum. J. Zajtmanna, TR (5/7)
- 13 III 1879 *Dziedzictwo pana Plumet*, kom., 4a, Th. Barri  re, tłum. J. Ch  ciński, TR (18/26)
- 14 IV 1879 *Na trakcie*, kom., 2a, J. Wieniawski, TR (7/8)
- 18 IV 1879 *Stara romantyczka*, kom., 2a, S. Bogusławski, prem. 1875, wzn. z 1875/1876, TR (2/16)
- 15 V 1879 *Rosenmuller i Finke*, kom., 5a, K. T  pfer, przer. J. Ch  ciński, TR (7/11)
- 12 VI 1879 *Sprzymierze  cy*, kom., 4a, B. Grabowski, TL (7)
- 18 VI 1879 *Sabinki*, trag., 5a, P. Heyse, tłum. K. Kaszewski, TL (6/9)
- 7 VII 1879 *Postanowienia*, kom., 1a, Z. Mellerowa, prem. 1868, wzn. z 1868/1869, TL (6/25)
- 20 VII 1879 *Na ulicy*, obr. dram., 1 a, W. Szymanowski, prem. 1874, wzn. z 1875/1876, TL (1/12)
- 15 VIII 1879 *Kr  l Lear*, trag., 5a, W. Szekspir, tłum. J. Paszkowski, TL (6)
- 28 IX 1879 *Szalony zak  ad*, kom., 1a, F. Hoffman, K. Dobiecki, TL (2/22)
- 28 IX 1879 *K  opoty dziadunia*, kom., 1a, S. D  browski, TL (2/20)

## Sezon 1879/1880

- 5 X 1879      *Podarunki*, kom., 1a, J. Normand, tłum. J. Tatarkiewicz, TL (19)
- 6 X 1879      *Pomyłka*, kom., 1a, A. Delacour, A. Monnier, P.H. Martin, tłum. L. Nowakowski, TL (19)
- 10 X 1879     *Dom do sprzedania*, kom., 1a, A. Duval, tłum. A. Smulikowski, TR (21)
- 6 XI 1879     *Mieszczanie na prowincji*, kom., 5a, V. Sardou, tłum. S. Dobrzyński, TR (18)
- 22 XI 1879    *Wróble*, kom., 3a, E. Labiche, A. Delacour, tłum. S. Dobrzański, TR (20)
- 6 XII 1879    *Panna Mężatka*, kom., 3a, Korzeniowski, prem. 1844, wzn. z 1875/1876, TW (1/44)
- 12 XII 1879   *Angelo Malipieri*, dram., 4a, W. Hugo, tłum. J. Kenig, prem. 1876, wzn. z 1875/1876, TW (3/10)
- 15 XII 1879   *Księżna Jerzowa*, dram., 3a, Al. Dumas, tłum. W. Sabowski, prem. 1872, wzn. z 1875/1876, TW (2/42)
- 23 XII 1879   *Maria Gauthier*, dramat, 5a, A. Dumas, TW (8)
- 2 I 1880       *Maria Stuart*, trag., 5a, F. Schiller, prem. 1862, wzn. z 1870/1871, TW (3/9)
- 3 I 1880       *Dalila*, dram., 6a, O. Feuillet, tłum. F. Gwozdecki, prem. 1858, wzn. z 1875/1876, TW (3/31)
- 14 I 1880      *Antoniusz i Kleopatra*, W. Szekspir, trag., 5a, tłum. L. Urlich, TW (4)
- 15 II 1880     *Iskierka*, kom., 1a, E. Pailleron, tłum. R. Popiel (benefis Heleny Modrzejewskiej, TW, 15)
- 15 II 1880     *Fedra*, J. Racine, II akt (benefis Heleny Modrzejewskiej, TW (4)
- 10 III 1880    *Niewiniątko*, kom. op., 1a, L. Halvy, H. Meilhac, tłum. M. Chrzanowski, TR (17)
- 10 III 1880    *Kodycył*, kom., 1a, P. Ferrier, TR (6)
- 16 III 1880    *Pro honore domus*, dram., 5a, W. Rapacki, TW (6)
- 15 IV 1880    *Sąd honorowy*, kom., 5a, E. Lubowski, TR (9)
- 22 IV 1880    *Ostatnia próba*, dram., 1a, W. Szymanowski, TR (14)
- 8 V 1880       *Brylant nieoszlifowany*, fr., 1a, M. Gordon, przer. A. Hoffman, TR (7)
- 13 V 1880      *Przyjaciele Hioba*, kom., 2a, A. Asnyk, TR (7)
- 20 V 1880      *Przezorna mama*, kom., 3a, J. Bliziński, prem. 1873, wzn. z 1877/1878, TL (5/39)
- 2 VI 1880       *Inny powód*, kom., 1a, E. Pailleron, prem. 1872, wzn. z 1872/1873, TL (2/6)
- 2 VIII 1880    *Ubogi czy bogaty*, kom., 2a, J.A. Fredro, TL (4)
- 2 VIII 1880    *Pan Benet*, kom., 1a, A. Fredro, TL (9)
- 12 VIII 1880   *Dzień św. Zofii*, obr. dram., 1a, J. Guillment, TL (3)
- 8 VIII 1880    *Zemsta*, kom. 4a, A. Fredro, prem. 1845, wzn. z 1875/1876, TL (4)
- 14 VIII 1880   *Flisacy*, obr. lud., 1a, W.L. Anczyc, prem. 1875, wzn. z 1876/1877, TL (2/17)
- 16 VIII 1880   *Wujaszek całego świata*, kom., 3a, R.J. Benedix, adapt. K. Majeranowski, prem. 1863, wzn. z 1874/1875, TL (1/11)
- 20 VIII 1880   *Skąpiec*, kom., 5a, Molier, tłum. J. Narzyski, prem. 1870, wzn. z 1873/1874, TL (2/ 38)

# VIII Kalendarz Teatrów Warszawskich

## ROK TEATRALNY – SEZON ZIMOWY – (PAŹDZIERNIK–MAJ)

### PAŹDZIERNIK

Od października do maja przedstawienia w **Teatrze Rozmaitości** i **Teatrze Wielkim**.

Początek przedstawień – **19.30**.

### LISTOPAD

### GRUDZIEŃ

Początek sezonu opery włoskiej w **Teatrze Wielkim**<sup>9</sup>.

Bazar charytatywny w **Salach Redutowych**.

### STYCZEŃ, LUTY

Czas karnawału. Maskarady w **Salach Redutowych**.

### MARZEC

### KWIECIEŃ

Zakończenie sezonu opery włoskiej w **Teatrze Wielkim**.

---

<sup>9</sup> Sezony opery włoskiej w Teatrze Wielkim w latach 1868–1880:

27 grudnia 1868	– 15 kwietnia 1869,
15 stycznia 1870	– 15 kwietnia 1870,
13 grudnia 1870	– 13 kwietnia 1871,
13 grudnia 1871	– 19 kwietnia 1872,
1 grudnia 1872	– 1 kwietnia 1873,
19 grudnia 1873	– 24 marca 1874,
14 grudnia 1874	– 19 marca 1875,
15 listopada 1875	– 8 kwietnia 1876,
24 grudnia 1876	– 27 marca 1877,
15 października	– 28 grudnia 1878,
1 marca	– 14 kwietnia 1879,
6 października	– 27 października 1879,
15 stycznia	– 22 kwietnia 1880,

[za:] H. Secomska, *Repertuar teatrów warszawskich 1863–1890*, Warszawa 1971, s. 245–258.

**MAJ**

– SEZON LETNI –  
(CZERWIEC – WRZESIEŃ)

**CZERWIEC**

Zakończenie sezonu zimowego i rozpoczęcie **sezonu letniego**.

Od czerwca do września – okres urlopowy w zespole dramatu i komedii.

Zamknięcie **Teatru Rozmaitości** i otwarcie **Teatru Letniego**.

Zmiana rozpoczęcia godziny przedstawień na **20.00**.

Od **czerwca** do **września** przedstawienia w **Teatrze Letnim**, **Teatrze Wielkim** (tam również przedstawienia „po cenach Teatru Rozmaitości”) oraz przy ładnej pogodzie w **Teatrze na Wyspie w Łazienkach**.

Początek przedstawień – **20.00**.

**Rozpoczęcie sezonu letnich teatrzyków ogródkowych.**

**LIPIEC, SIERPIEŃ**

Debiuty.

**WRZESIEŃ**

Zakończenie sezonu letniego i początek **sezonu zimowego**.

Powroty z urlopów w zespole dramatu i komedii.

Zakończenie przedstawień w **Teatrze Letnim** i otwarcie **Teatru Rozmaitości**.

Zmiana godziny rozpoczęcia przedstawień na **19.30**.

**Zakończenie sezonu letnich teatrzyków ogródkowych.**

## IX List Ernesta Rossiego do Sergiusza Muchanowa<sup>10</sup>

Panie Prezesie,

Bawiąc przed laty w Wiedniu na gościnnych występach, dostąpiłem wielkiego zaszczytu: zostałem przedstawiony pani Muchanow, dostojnej małżonce Waszej Ekscelencji (raczy Pan Prezes darować, że rozbudzam w nim bolesne, choć drogie wspomnienie). Pani Muchanow tak rozumnie wypowiadała na sztukę poglądy, tak gruntownie zgłębiła Szekspira, że rozmowa z nią istną sprawiła mi rozkosz. Wtedy po raz pierwszy małżonka Waszej Ekscelencji radziła mi, ażebym przyjechał do Warszawy, gdzie, jak się wyraziła, publiczność przyzwyczajona do słuchania i patrzenia na niepospolitych artystów, odznacza się inteligencją, gdzie sztuka godnych ma przedstawicieli, gdzie zatem spodziewać się można sprawiedliwego ocenienia. Okoliczności niezależne od mej woli nie dozwoliły mi wówczas przybyć do Warszawy – niemniej przeto żywiłem zawsze życzenie odwiedzenia tego miasta.

Życzenie to spełniło się obecnie i przekonałem się, że w swej sympatii dla Warszawy pani Muchanow nic nie dodała do przymiotników tutejszej światłej publiczności. Przyjęcie, jakiego doznałem, tak było serdeczne, że z największym żalem musiałem zakończyć szereg swoich gościnnych występów – nadeszła bowiem dla mnie pora wypoczynku.

Nie znajduję doprawdy słów na podziękowanie Waszej Ekscelencji, panu dyrektorowi Folandowi i polskim artystom za braterskie w Warszawie przyjęcie. Winny jestem podziękować prasie, która okazała się dla mnie tak gościnna i pochwał mi nie szczędziła.

Racz Ekscelencjo pośredniczyć również w wyrażaniu mojej wdzięczności tej inteligentnej publice, która odmiennym od mojego mówiąc językiem, rozumiała mnie tak dobrze i tak gorąco oklaskiwała.

Zaproszony uprzejmie przez Waszą Ekscelencję na przedstawienie dramatyczne w języku polskim, czułem się do głębi wzruszonym takim zaszczytem i nieskończenie wdzięczny jestem Panu Prezesowi za dostarczoną mi sposobność ocenienia tutejszych dzielnych artystów.

Upraszam też uprzejmie Pana Prezesa, aby zechciał być tłumaczem moich wrażeń do braci w sztuce i zapewnić ich, że nigdy nie zapomnę przyjemnego wieczoru, który dzięki nim w tutejszym teatrze przepędziłem.

Wszystko to mogłem być wprawdzie ustnie wypowiedzieć Waszej Ekscelencji, ale zdawało mi się, że lepiej myśl moją wyrażę, rzucając ją na papier.

---

<sup>10</sup> List ukazał się w „Kurierze Warszawskim” 1877 nr 119.

Z sercem przepelnionym zarazem wdzięcznością i żalem, żegnam Waszą Eksce-  
lencję i publiczność warszawską słowami „do widzenia”.

Racz Wasza Ekscelencjo przyjąć zapewnienie wysokiego poważania, z jakim  
mam zaszczyt pozostawać etc. etc.

Ernest Rossi

## X List Jana Chęcińskiego do Sergiusza Muchanowa<sup>11</sup>

Warszawa, dnia 13 sierpnia 1869 r.

Jaśnie Wielmożny Panie!

Podobno pisałem kiedyś, że uśmiech u Jaśnie Wielmożnego Pana jest rzadkością... bardzo pożądaną dla tych, którzy go otaczają... Doprawdy, ja mógłbym policzyc wszystkie uśmiechy, jakie widziałem na twarzy JWgo Prezesa, od chwili, jak mam zaszczyt pracować pod Jego rozkazami, a co do uśmiechu zadowolenia przez mnie wywołanego, z tym już trudno, aby się moja pamięć rozstała, bo podobno dotąd był tylko... jeden (przy wystawianiu *Kupca Weneckiego*).

Ale dziś, w chwili kiedy Jaśnie Wielmożny Prezes odbiera ten list, czuję, że sobie zdobywam drugi! Repertuar Pani Modrzejewskiej gotów, role rozłożone, kolej sztuk wyrachowana, a co więcej, wyrachowana wspólnie i zgodnie z Panią M., która wczoraj przybyła do Warszawy.

Jest u nas bardzo proste, ale i bardzo trafne przysłowie: „Lepiej z mądrym zgubić, niż z głupim znaleźć”. Otóż to przysłowie da się zastosować do mego reżyserskiego położenia względem Pani M. Zanim przyjechała do Warszawy, zanim widziała się ze mną i porozumiała co do swojego repertuaru, wyznaję JWu Panu, że byłem w gorączce; zdawało mi się, że na każdym punkcie znajdę jakąś zawadę, grymas, opór, niezadowolenie itp. Tymczasem widzę, że byłem w błędzie, do którego może dopomagały jakieś nieprzychylnie głosy, wróżące konieczną dysharmonię. Są ludzie, którym się zdaje, że ja przywiązany do reżyserstwa tak, jak rozbitek do ostatniego kawałka masztu, ... że jeśli mnie postraszą, wypuszczę z ręki drewno i... utonę!... Kto wie, czy im nie idzie o pochwycenie tego drzewa, aby bezpiecznie mogli się przypatrywać, jak będę tonął... tylko zapominają niestety, że ja umiem niezgorzej pływać... nawet pośród bałwanów... morskich. Prócz tego nie wiedzą, jako dość słabi psychologowie, że najsilniejszym ogniwem co mnie przytrzymuje na tym trudnym i przykrym stanowisku, jest względność Jaśnie Wielmożnego Prezesa, wyrozumiałość na trudniejsze momenta i zaufanie, którego od Człowieka takiego jak JWu Pan nie można zdobyć żadnymi podstępami. Po tym dopiero idzie chleb, jako rzecz niezbędna do życia i utrzymania rodziny, a zresztą, jako rzecz dobrze zapracowana. Zdaje mi się zatem, że ci, co lubią straszyć i we wszystkim upatrywać niepodobieństwo, zawiodą się w swoich wróżbach, że nie zdołam wyjść na czysto z repertuarem Pani M. Oświadczam JWu Panu, że nabrałem odwagi i za-

<sup>11</sup> List Jana Chęcińskiego z 13 sierpnia 1869 roku do Sergiusza Muchanowa, rękopis, Muzeum Teatralne, sygn. D 340 III.

ufania, które usprawiedliwi łatwo rzut oka na dołączony plan, ułożony ostatecznie, jak mówiłem, za porozumieniem się z panią Modrzejewską.

Sztuki wpisane są kolejną, jaką iść mają, na scenę. Numery porządkowe, na samym dole, litery zaś K., Ż., oznaczają, w której sztuce gra Królikowski i Żółkowski.

Jak widzi Jaśnie Wielmożny Pan, każdy z tych dwóch artystów będzie miał dożyć czasu na wyuczenie się ról, które, o ile się da, najprędzej zostaną im doręczone. Role z *Panny de Belle Isle* i komedii *Safandudy* będą gotowe najdalej za tydzień, więc przed wystawieniem *Przyjaciela kobiet*, już będącego od dawna w nauce. Inne role kopiści wypisują i pod tym względem JWY Pan może być spokojny.

Przedstawienie każdej z tych sztuk powinno wypaść około 1/13 każdego miesiąca, tak więc wrzesień – *Przyjaciel kobiet*, październik – *Panna de Belle Isle*, listopad – *Safandudy* itd. aż do kwietnia, w którym wypadnie *Hamlet* lub *Filiberta*.

Gdyby *Hamleta* Cenzura dozwoliła i byłoby daleko korzystniej wystawić go, aniżeli *Filibertę*, która wydaje mi się dosyć... marną. I z tym samym zdaniem zgodziła się Pani M., a ostateczne rozstrzygnięcie zależy od JWo Prezesa.

W *Hrabim Essexie* tylko główne role wpisane, jako nieulegające wątpliwości, co zaś do innych, zapytam tłumacza (p. Jasińskiego) lubo u siebie na planie zrobiłem projekt rozdania.

W dwóch ostatnich sztukach litera Ż. figuruje kolejno po sobie, ale z tych jedna tylko wejdzie w obecny repertuar pani M., zatem niebezpieczeństwa nie ma.

Rola *Hamleta*, została wpisana dwóm osobom, to jest Królikowskiemu i Rapackiemu. O ile wiadomo, Królikowski od dawna wzdycha do tej roli, Rapacki także pragnie ją grać, tym bardziej, że grał w Krakowie i z powodzeniem. Zapewne ostateczne słowo JWY Pan wyrzeczy albo też rozkaże dublowanie, na czym sztuka, a może więcej kasa, nie straci.

Dekoracjami i ubiorami zajmuję się już, a muszę wygotować zapotrzebowania i plany wcześniej, aby obok opery włoskiej i baletu korzystać z każdej chwili wolnej krawców i malarzy. Zdaje się jednak, że dekoracji nowych nie będzie potrzeba, chyba jakichś niewielkich akcesoriów do dekoracji dawniejszych.

W całym więc tym repertuarze idzie najwięcej o zdrowie artystów... o które niegodziwy reżyser modli się przy każdym pacierzu... może nie przez wielką czułość, ale w interesie... własnego zdrowia. Gdyby jednak modlitwa reżysera nie była skuteczną, zatrzymywać się nie będziemy. Jeżeli można, chorego artystę zastępujemy zdrowym, jeżeli nie, można będzie zmienić kolej dwóch lub trzech sztuk, za decyzją JWo Pana. Sztuki rozłożone są tak, aby szły na przemian kostiumowe i niekostiumowe, raz dla uniknięcia monotonii, po wtóre, dla zyskania czasu do wygotowania kostiumów.

Dostrzeże JWY Pan, że niektórzy artyści grają w kilku sztukach z kolei, ale to role mniejsze. Jeden tylko Tatarkiewicz będzie miał większą pracę, której młoda pamięć i młode siły podolają. Pani Modrzejewska rzeczywiście umie kilka ról, ale za to ona gra we wszystkich ośmiu sztukach.

Inni artyści są prawie wolni, zatem zajmują się repertuarem teatru Rozmaitości, gdzie także trzeba sztuk i gdzie pp. Palińska, Rakiewicz, Bakałowicz, Rapacki, Stolpe i inni będą mogli pracować.



Co do repertuaru p. Rapackiego, niech JWy Pan raczy być spokojny i wymieniam tu sztuki, w których zajmie role po Rychterze i inne, oprócz czterech ról w repertuarze Pani M.

I tak: 1. *Nasi najserdeczniejsi*, 2. *Adrianna Michonnet*, 3. *Radcy pana radcy*, 4. *Polowanie na męża*, 5. *Śluby panieńskie*, 6. *Zemsta za mur*, 7. *Szlachectwo duszy*, 8. *Zrzędnosc i przekora*, 9. *Poświęcenie*, 10. *Porządni ludzie*, 11. *Cicha woda* itd. To już w połączeniu z rolami repertuaru Pani M. stanowi rolę 15. Dodajmy do tego role, które się zdarzają w nowych sztukach, a p. Rapacki będzie miał pracę i przyniesie korzyści Teatrowi.

Wynudziłem JWo Pana tym repertuarem, ale może z nim razem i cokolwiek spokojności przynoszę mojemu Zacnemu i Łaskawemu Prezesowi. Zawsze rad jestem, że z panią M. poszło mi gładko, uprzejmie i przychylnie.

Ona rozumie teatr, pojmuje konieczności i trudności, a powtarzam, że z rozumnymi i chętnymi każda praca, choćby mordująca, staje się przyjemną. Postaram się utrzymać tę harmonię i powoli doprowadzać do ogólnej, jeżeli się da. Wprawdzie na to już nie dyplomata, ale kameleonem być potrzeba, ale przynajmniej w dobrym celu.

Tak Jaśnie Wielmożny Panie! Z ludźmi różnych usposobień i rozmaitego stopnia drażliwości trzeba po trosze zmieniać kolory i dla każdego przybierać taki, który go najmniej razi. Jest to bolesne, czasem nieznośne, ale nie chcąc zamienić teatru w babilońską wieżę, trzeba się i z tym godzić.

Co do bieżących rzeczy, idziemy we środek z *Kopernikiem* (jeden akt) i komedią Le Bruna (dwa akty). Zapewne korzystniej byłoby wystawić zamiast komedii Le Bruna komedię Feuilleta, ale choroba Grzywińskiego i Stolpego nie pozwoliła.

Grzywiński dotąd bardzo źle, podobno ma na 6 tygodni jechać do Karlsbadu.

P. Świeszewski zażądał urlopu na 3 tygodnie z powodu ważnego interesu rodzinnego. Nie opierałem się, ponieważ ani w *Przyjacielu kobiet*, ani w bieżącym repertuarze nie ma udziału, a interes podobno bardzo ważny.

Pani Bakałowiczowa także o dwa tygodnie spoczynku prosiła dla kuracji i tu trudno! Jeżeliby urlopu nie było, reżyser nic by nie skorzystał, bo chorzy grywać nie mogą.

Pani Borawska ciągle chora. Żółkowski jeszcze nie wrócił, ale wkrótce ma wrócić. To nic JWy Panie! Com stracił w lecie, muszę naprawić teraz, a przyjazd Pani M. i niedługo Rapackiego, w połączeniu z powrotami naszych dawnych artystów, na nowo wydobywają Samsonowe włosy z mojej głowy, które lato i jaka ręka Dalilii ogoliło! Zdaje mi się, że trochę odmłodziłam!

*Rocznica* w nauce. Sztuczka ta opóźniła się z powodu przepisywania i także z powodu tego, że jest jednoaktową, a do *Kopernika* trzeba było dwuaktowej.

Jaśnie Wy Pan zabronił mi opłacać listy, to właściwie jest powodem, że ten list tak nieporządnie porozcinany, chciałem oszczędzić na wadze! Przy tym ten list mogę z czystym sumieniem posłać na koszt JWo Pana, bo dołączam repertuar pani M., więc przynajmniej [jest] za co zapłacić!

Więcej na dziś nie mam dla JWo Prezesa wiadomości, które by Go zajęły.

Wiem od Dyr. Bojanowskiego, że JWy Pan zdrow, wiem, że niezadługo ma wrócić do nas, i jedno, i drugie pocieszające. Zdrowie jako podstawa życia, powrót jako

podstawa i ster całego okrętu teatralnego, razem z jego niesforną załogą, do której i najniższy sługa JWo Pana, a reżyser trupy dram.[amatycznej] ma zaszczyt należeć.

Poważam się JWnej Pani Prezesowej załączyć najgłębsze uszanowanie, a JWo Pana uprosić o przeżegnanie przed rozpoczęciem prób z *Przyjaciela kobiet*, jako pierwszej sztuki załączonego repertuaru.

Artyści prosili, abym w ich imieniu zaniósł JWu Prezesowi wyrazy szacunku i życzliwości.

Zostaję z najgłębszym poważaniem

Życzliwy sługa JWo Pana

Jan Chęciński

## XI List Władysława Bogusławskiego do Aleksandry Rakiewiczowej z 9 maja 1876<sup>12</sup>

Łaskawa Pani,

Nadesłane mi przez Panią tragedie – zwracam, o wystawieniu ich bowiem, przynajmniej na teraz, myśleć nie mogę. Przykro mi, że tym sposobem repertuar Pani nie łatwo zwiększać się będzie, bo gdy Pani nie jest zadowolona z ról, które jej przeznaczam – ja zaś nie jestem w stanie wystawiać sztuk, do których scena nasza sił odpowiednich nie posiada, najlepsze moje chęci właściwego zużytkowania talentu Pani na częste natrafiać muszą trudności.

Mając na uwadze przy obsadzeniu ról nie popis artystki, ale sztukę [podkr. autora] i jej wymagania, nie znam ról małych ani wielkich, wdzięcznych ani niewdzięcznych, sympatycznych lub niesympatycznych i sądziłem, że w niektórych przynajmniej artystach znajdę w tym zapatrywaniu się śmiałe i rozważne poparcie. Tym silniej też zadziwił mnie list Pani, którą znam jako miłującą sztukę i szukającą artyzmu głębiej aniżeli w zwykłych efektach popisowych. Jest to pod tym względem początek rozczarowań literacko-reżyserskich, zawód ten jednakże nie zachwieje mnie w przekonaniach wyznawanych zawsze, którymi kiedyś może jeszcze i artystów natchnąć potrafię. Tymczasem racz Pani przyjąć zapewnienie szacunku i poważania, z jakim dla Pani pozostaję.

Wład.[ysław] Bogusławski

---

<sup>12</sup> Za: K. Zawadzka, *Z korespondencji Aleksandry Rakiewiczowej 1874–1886*, „Pamiętnik Teatralny” 1978 z. 1–2, s. 88.



## XII Wiersze o reżyserach

### Kłopoty reżyserskie<sup>13</sup>

Patrz, śnieg topnieje, ziemia oddycha,  
Coś zielonego wyłazi z grudy,  
Ciepleszy wietrzyk szeleści z cicha,  
Rażniej świergocze wróbelek chudy,  
Wędrownie ptaki skrzydlatą zgrają  
Już z apetytem do nas wracają;  
Bocian klekocze, śmieją się czaple,  
Skowronek dzwoni, sroka coś papie,  
Wszystko, co żyje, wielce radosne  
Bo już z daleka zwąchało wiosnę;  
Czemuż ty jeden o bladej cerze  
Tak skapcaniały o reżyserze?

Widzisz w straganach już pierwsze wiśnie,  
Wnet Modrzesia do Lwowa pryśnie;  
Już i szparagi grube jak włoski,  
Wkrótce się kopnie w świat Królikowski;  
Jest i marchewka jak szpilka wielka,  
Niedługo frunie ładna Popielka;  
Już pełna kwiatków trawka się kosi  
Dawajże urlop ślicznej Borkosi;  
Raki się wdzieczą z taką paradą  
Zaraz Ostrowscy na wieś wyjadą;  
Och! Reżyserze zmień żółtą tyntę,  
Czemuż ty jeden masz nos na kwintę?

Ciesz się przecie, słonko gorące,  
Żółkowski będzie zdrow w trzy miesiące;  
Spędźże ten głupi smutek z oblicza  
Za miesiąc ujrzysz Tatarkiewicza;  
Toć łba nie spuszcza jak wół podolski  
Za sześć tygodni powróci Wolski;  
Patrz na zieloność, miejże nadzieję,

---

<sup>13</sup> J. Chęciński, *Kłopoty reżyserskie*, „Kurier Warszawski” 1875 nr 114.

Grzywiński chory, lecz wyzdrowieje,  
Wiosna dla wszystkich świat zmienia w Eden,  
Wszyscy się śmieją, ty stękasz jeden,  
A cóż u diabła z ciebie za zwierze!  
Toż sobie podskocz! – Skacz reżyserze!

*Jan Chęciński*

### **Spowiedź reżysera<sup>14</sup>**

Tu za kulisą, u stóp Boczkowskiego  
Konam samotny...

Lepiej reniferem  
Być, samojeda wozic półdzikiego,  
Niżli warszawskim zostać reżyserem!

O inspicjencie! I rekwizytorze,  
O ty filarze! Podstawo teatru,  
Co psów... szczekanie grywasz, lub szum wiatru.  
Co tętent koni udajesz na dworze.  
Słuchaj!... ja tobie wyśpiewam mą dołę,  
A jeśli nie masz w piersiach serca z miedzi,  
To wnिकniesz głębiej w moją ciężką rolę...  
Jak bóbr zapłaczesz, słuchając spowiedzi...

Wiedz,... że tam kiedyś... zwany Rozmaitość,  
Był teatr, w którym grywano dramaty,  
Był... a niejedna nasza znakomitość,  
Spoza kinkietów mówiła do świata,  
A jam był od tej katarynki korbą...

O stokroć lepiej, dziad co chodzi z torbą,  
Stokroć dorożkarz, lepiej ma – posłaniec,  
Niżeli losów szczęśliwy wybraniec.  
Niżeli reżyser...  
Tu prasa stugębna,  
Drze cię za uszy jak małego bębna,  
Tu ci dyrektor znowuż myje głowę,  
Że wzięto krzesel za ledwie połowę.

Tu znów autor krzyczy, graj me dzieło,  
A Żółkowskiemu dwa palce spuchnęło!

---

<sup>14</sup> Autor nieznany, *Spowiedź reżysera*, „Mucha” 1878 nr 5.

Rapacki katar ma! Katar! A Popielka...  
Klnie się, że boleść zdjęła ją tak wielka,  
Że jej paznokcie popuchły różowe,  
I białe ząbki i warkocze płowe!  
Ha, słabe plemię... wśród takiej roboty,  
Mój Tatarkiewicz ma wodną puchlinę...  
A Niewiarowska cierpi na suchoty!  
Boże, cóż pocznę! Zginę! Jak mysz zginę!  
Tu wystraszony znowuż woźny wpada...  
Tego mi tylko było trzeba właśnie!

Klnę w pień mą służbę – klnę jak dziki tatar,  
Wzywam Allacha, jak to czynią Turki...  
I nową rolę posyłam dla córki.  
Lecz... Boże! Córka moja miała katar!!!  
Ach! Chwytam głowę moja posiwiłą,  
W obydwu dłoniach ściskam, że aż trzeszczy.  
Ja bym chciał czarno – oni mówią biało,  
A prasa! Prasa! Nieustannie wrzeszczy...

I nieraz w nocy... skutkiem diablích sprawek,  
Śnią mi się stosy baniek, flaszek, seryng,  
I wśród innych szpitalnych zabawek,  
Nie wiem, czym człowiek, ... czy widmo...  
czy reżyser...





# XIII Ceny miejsc w Teatrach Warszawskich z roku 1870 i 1880<sup>15</sup>

**U w a g a I** Do każdego pojedynczego biletu na miejsca numerowane należy dopłacić na rzecz Zakładów Dobroczynnych – 5 kopiejek, a do ceny biletów łożowych – 20 kopiejek.

**U w a g a II** (obowiązująca od 1876 roku). W Teatrze Wielkim i Teatrze Rozmaitości, oprócz całych łoż, można nabywać pojedyncze miejsca, tzw. kupony w następujących cenach:

## **W Teatrze Wielkim:**

kupon do łoży I piętra lub parterowej, z gabinetem – rs 2 kop. 50, bez gabinetu – rs 1 kop. 75

kupon do łoży II piętra rs 1 kop. 25

kupon do łoży galeriowej 75 kop.

## **W Teatrze Rozmaitości:**

kupon do łoży I piętra rs 1 kop. 50

kupon do łoży II piętra: kop. 87½

<b>Teatr Wielki</b>	<b>1870</b>	<b>1880</b>
Łoże I piętra Nr 2 i 11 z obu stron z gabinetami	rs 8	rs 10
Łoże I piętra na 4 osoby	rs 6	rs 7
Łoże parterowe na 4 osoby	rs 6	rs. 7
Łoże II piętra na 4 osoby	rs. 4 kop. 50	rs 5
Łoże galeriowe na 4 osoby	rs 2 kop. 75	rs 3
Amfiteatr I piętra w pierwszych czterech rzędach	rs 1 kop. 20	rs 1 kop. 50
Amfiteatr I piętra w następnych rzędach	rs 1	rs 1 kop. 25
Amfiteatr II piętra	kop. 90	kop. 90
Krzesła w pierwszych czterech rzędach	rs 1 kop. 50	rs 2
Krzesła w 5, 6, 7 i 8 rzędzie	rs. 1 kop. 20	rs. 1 kop. 50
Krzesła w następnych i bocznych rzędach	rs. 1	rs 1 kop. 25

<sup>15</sup> Cennik opracowany na podstawie *Ceny miejsc w Teatrach Warszawskich* [w:] S. Goślicki, *Pamiętnik Teatrów Warszawskich za rok 1870*, Warszawa 1871, s. 177–179, oraz *Ceny miejsc w Teatrach Rządowych* [w:] W. Gomulicki, *Ilustrowany przewodnik po Warszawie*, Warszawa 1880, s. 130–131. W 1876 roku nastąpiła podwyżka cen biletów. Ceny z roku 1870 reprezentują kwoty obowiązujące w latach 1868–1875, natomiast ceny z roku 1880, kwoty z lat 1876–1880.

Galeria, miejsca numerowane	kop. 60	kop. 60
Galeria, miejsca nienumerowane	kop. 45	kop. 45
Paradyz, miejsca nienumerowane	kop. 22 ½	kop. 22 ½

**Teatr Rozmaitości**

	<b>1870</b>	<b>1880</b>
Łoże I piętra na 4 osoby	rs 5	rs 6
Łoże II piętra na 4 osoby	rs 3 kop. 50	rs 3 kop. 50
Krzesła w <b>1, 2, 3 rzędzie</b> (w tym 4 boczne przy orkiestrze)	rs 1 kop. 20	<b>1 rząd</b> – rs 2 <b>2, 3 rząd</b> – rs 1 kop. 50
Krzesła w 4, 5, 6 rzędzie	rs 1	rs 1 kop. 25
Krzesła w 7, 8, 9 i 10 rzędzie	kop. 75	rs 1
Krzesła w następnych rzędach (w tym boczne we framugach oraz stojące)	kop. 60	kop. 75
Galeria, miejsca nienumerowane	kop. 30	kop. 40
Paradyz, miejsca nienumerowane	kop. 15	kop. 20

**Teatr Letni**

	<b>1870</b>	<b>1880</b>
Łoże I piętra na 4 osoby	rs 5	rs 6
Łoże II piętra na 4 osoby	rs 3	rs 4
Łoża parterowa na 4 osoby	rs 5	rs 6
Krzesła w 1, 2, 3 i 4 rzędzie	rs 1 kop. 20	rs 1 kop. 50
Krzesła w 5, 6, 7 i 8 rzędzie	rs 1	rs 1 kop. 20
Krzesła w 9, 10, 11 i 12 rzędzie	kop. 75	rs 1
Krzesła w następnych rzędach	kop. 60	kop. 60
Amfiteatr I piętra w 1, 2 i 3 rzędzie	rs 1	rs 1
Amfiteatr I piętra w 4, 5 i 6 rzędzie	kop. 60	kop. 60
Amfiteatr I piętra w ostatnich rzędach	kop. 50	kop. 50
Amfiteatr II piętra w 1 i 2 rzędzie	kop. 50	kop. 50
Amfiteatr II piętra w 3 i 4 rzędzie	kop. 30	kop. 40
Amfiteatr II piętra w ostatnich rzędach	kop. 20	kop. 25

## XIV Wspomnienie z Teatru Rozmaitości: M. Bałucki, *Mój pierwszy występ na scenie warszawskiej*<sup>16</sup>

Było to w czasie, kiedy Rapacki pierwszy raz wyjechał z Krakowa do Warszawy zaprezentować się tamtejszej publiczności jako wybitny już talent sceniczny. Po między sztukami, które podał dyrekcji, znajdowała się także moja: *Radcy pana radcy* – dzięki czemu sztuka ta dostała się niespodziewanie na repertuar warszawski.

– Mógłbyś przyjechać zobaczyć, jak to wygląda na tutejszej scenie – pisał Rapacki.

Pokusa była niemała w tym zaproszeniu, dałem się więc namówić i pojechałem.

W dzień przedstawienia zgłosiłem się do kasy teatralnej po bilet, który miano zostawić dla mnie..

– Jestem... – zacząłem jak najgrzeczniejszym tonem do pana kasjera, który siedział za okienkiem, zatopiony w rachunkach.

– Czego pan chcesz? – zapytał, niekontent widocznie, że mu przerwałem.

– Jestem...

– Mniejsza o to, kto pan jesteś, tylko czego pan chcesz?

– Krzesła na dzisiejsze przedstawienie.

– Zwariowałeś pan? Nie ma już ani jednego.

– Kiedy mnie mówiono...

– To panu źle mówiono, bo ja panu powiadam, że nie ma już żadnego miejsca numerowanego. Chcesz pan na galerię albo paradyż, to pan bierz, a nie, to bądź pan zdrowszy i nie zabieraj mi czasu, bo jestem zajęty. – To powiedziawszy, nie czekając na moją odpowiedź, zatrasnął mi okienko przed nosem.

Niezrażony tym pierwszym niepowodzeniem, zapukałem powtórnie do okienka, które pan kasjer z trzaskiem otworzył i zniecierpliwiony zawołał podniesionym głosem:

– Czego pan jeszcze chcesz?

Ja zniżywszy swój głos do najuprzejmiejszej prośby, odrzekłem:

– Bo mnie zapewniano, że tutaj jest bilet dla mnie, gdyż ja jestem, z przeproszeniem, autorem dzisiejszej sztuki.

– A! to pan? – spytał spuszcżając nieco z tonu, ale ze spojrzenia, jakim obrzucił mnie z góry, widziałem, że sobie trochę lepiej wyobrażał autora. Co prawda, to i ja

---

<sup>16</sup> Za: „Tygodnik Ilustrowany” 1896 nr 7. Premiera komedii M. Bałuckiego *Radcy pana radcy* odbyła się w Teatrze Rozmaitości 28 kwietnia 1869 roku.

wolałbym być mieć powierzchowność odpowiedniejszą na autora, ale nie każdemu dane wyglądać na to, czym jest. Są ludzie, którzy imponują zewnętrżnością i wewnętrznością, a są znowu tacy, którzy mają minę owych drzew, na które kozy tak chętnie skaczą. To też skakało tych kóz po mnie tyle potem, że niech ręka Boska broni! – dzięki mojej niepokażnej powierzchowności, którą nawet kasjerowi Teatru Rozmaitości nie mogłem zaimponować. Ale, bądź co bądź, bilet dostałem – i puściłem się z nim co prędzej do teatru.

Krzesła i łóże były jeszcze puste; tylko galeria i paradyz szczelnie już zabite, gwarne, wesołe i rozbawione. Gdy wszedłem, przywitano mnie głośnym śpiewem i grzmotem oklasków. Nie mogłem wątpić, że to mnie, bo nikogo więcej nie było na sali. Ale za co?

Słyszałem ja wprawdzie, że publiczność bije niekiedy oklaski autorom w czasie przedstawienia ich sztuk, ale żeby jeszcze przed przedstawieniem, o tym nie słyszałem, tym bardziej, że mizerna osoba moja wtedy znaną była zaledwie kilku redaktorom w Warszawie, w których pismach drukowałem pierwsze moje prace. Dopiero woźny teatralny, odbierający bilety, objaśnił mnie, że ta niespodziewana owacja stosowała się do mego futra. Zwyczajem bowiem, praktykowanym w naszym krakowskim teatrze, wpakowałem się na salę, jak Eskimos w futrze, kaloszach i baraniej czapce na głowie, co publiczność galeryjną, nieprzyzwyczajoną do tego rodzaju widowisk, wpawiło w tak szaloną wesołość, że mi dała brawo. Były to pierwsze oklaski, jakie mi się dostały w warszawskim teatrze.

Skonfundowany nimi, cofnąłem się co prędzej z sali na korytarz, potem na schody, a następnie przed teatr pod filary, gdzie postanowiłem czekać dopóki się sala nie napełni, bo nie miałem odwagi pokazywać się powtórnie przed oczyma tych, którym tak niefortunnie zaprezentowałem się przed chwilą.

Publiczność coraz liczniej zaczęła napływać do teatru. Panowie w bobrowych futrach, ze stojącymi kołnierzami, nad którymi sterczały świecące cylindry i szapoklaki; panie poowijane w jedwabne szaliki, z których wyzierały ciekawe, filuterne, błyszczące oczka, podnosiły z niesłychanym wdziękiem i szykiem prawdziwie warszawskim, drobnymi rączkami, okrytymi jeszcze rękawiczkami, fałdy jedwabnych sukni, ukazując zgrabne nóżki, o których już w Krakowie tyle pochlebnych zdań się nasłuchałem.

Patrzałem na tę przesuwającą się koło mnie procesję gości teatralnych, ze wzruszeniem i wdzięcznością; miałem ochotę kłaniać się każdemu i dziękować za tę łaskę, jaką wyświadczała nieznanemu autorowi, że raczyli się pofatygować dla niego. Równocześnie opanowała mię obawa, czy nie doznają zawodu i gorzkiego rozczarowania, czy sztuka wyda im się dosyć zabawną, dosyć zajmującą, i zacząłem sobie robić wyrzuty, że dla tak wykwintnej, eleganckiej publiczności nie napisałem czegoś lepszego, bardziej odpowiedniego jej smakowi i wymaganiom. Obawa ta tak się coraz więcej potęgowała we mnie, że była chwila, w której miałem ochotę drapnąć do domu, spakować rzeczy i wyjechać raniutko do Krakowa, żeby nie wiedzieć, nie słyszeć, co o mojej sztuce mówić i pisać będą. Stchórzyłem, jak rekrut przed bitwą. Ale myśl, że mnie tu przecież nikt nie zna, że będę mógł bez zwrócenia czyjejkol-

wiek uwagi wysłuchać spokojnie komedii, jak każdy inny widz, dodała mi odwagi i popchnęła do sali, do której wsunąłem się – rozumie się, już bez futra – i usadowiłem się na krześle w ciemnym zakątku pod łóżami.

Przedstawienie się już rozpoczęło. Słuchałem sztuki, jak w gorączce, nieprzytomny. Gdyby nie to, że znałem ją z czytania i pisania, nie byłbym mógł zdać sobie sprawy z tego, co mi do ucha wpadło, tak byłem roztargniony i zajęty innymi myślami: gdy na scenie grano komedię, w mojej głowie tymczasem odbywały się najokropniejsze tragedie rozpacz, zwątpienia, obawy i Bóg wie czego. Rozumiałem się i paliłem ze wstydu za każdy nieudany dowcip, krzywiłem się i zaciskałem oczy przy każdej niezręcznej scenie, męczyłem się dialogami, które mi się zbyt długimi wydawały – słowem: przechodziłem Madejowe męki za zbrodnię, której się lekko-myślnie dopuściłem, popełniwszy taką komedię. Odetchnąłem dopiero, gdy ujrzałem spuszczącą się kurtynę.

Publiczność jednak pobłażliwszą była widocznie ode mnie i po akcie rozległy się oklaski, ale to takie oklaski, o jakich my w Krakowie nie mieliśmy pojęcia. Wsłuchiwałem się z nieopisaną lubością z przymkniętymi oczyma w ten hałaśliwy szum szeleszczących oklasków, spotęgowany tupaniem nóg i okrzykami: „Autor, autor” – i cieszyło mnie, że mogę tego wszystkiego słuchać incognito, nieznany tu i niewidziany przez nikogo.

Wtem jak huragan wpada do sali przez otwarte z trzaskiem drzwi Chęciński, chwytając mnie za rękę, i zawoławszy – Ta chodźże pan! Nie słyszysz, że wołają: autor? – porwał mnie i pociągnął za sobą.

Była to prawdziwie piekielna jazda, która mi przypominała żywo porwanie Eleonory przez upiora w balladzie Burgera. Pędziliśmy przez jakieś korytarze ciemne, jasne, przez jakąś dużą salę, po której spacerowało wielu wojskowych i cywilnych, potem zapadliśmy się jakoby pod ziemię po kilku schodkach w dół. On pędził naprzód, ciągnąc mnie za sobą, zadyszanego, zaspanego, spoconego. Przez otwarte drzwi łóż dolatywały mnie z sali teatralnej echa oklasków i szumiały mi wciąż w uszach, twarze i oczy osób na korytarzach migwały jak przelatujące gwiazdy i meteory.

Nareszcie wpadliśmy między płótna kulis, lampy i krzątających się za sceną maszynistów, za którymi słyszać było tubalny głos Rapaksa:

– Gdzież ten autor u stu diabłów? Szukajcież autora, bo przecież trzeba go pokazać publiczności, skoro się dopomina!...

– Jest, jest – zawołał Chęciński i popchnął mnie na scenę, a podnosząc głowę do maszynistów, krzyknął: – Góra! – i kurtyna żywo pomknęła, odsłaniając przed moim wystraszoną wrokiem widownią, która w pierwszej chwili przedstawiła mi się jak jakiś obraz impresjonistyczny z rozmaitych kolorowych kleksów: białych, cielistych, różowych, zielonych, niebieskich, czarnych, w których ani kształtów ludzkich, ani twarzy rozemnać nie mogłem.

– A kłaniajże się przecie! – powiedział mi Rapacki, widząc, że stoję, jak Lotowa żona w słup soli zamieniona, albo mówiąc językiem niebiblijnym: jak ostatnia gapa.

Kłaniać się! Łatwiej mu to było powiedzieć, niż mnie wykonać. Gdybym był wiedział z góry, że mnie spotka taka miła konieczność kłaniania się ze sceny, był-

bym przed wyjazdem z Krakowa wziął parę lekcji kłaniania się w jakiej tancbudzie; ale zaskoczony tak nagle, bez przygotowania, zamiast ukłonu, wykonałem przed publicznością jakieś niedźwiedziowate ruchy, spuściwszy skromnie oczy na orkiestrę, w której muzycanci, strojąc sobie skrzypce, przypatrywali mi się z flegmatycznym spokojem.

Boże, jak ja im zazdrościłem w tej chwili, że nie potrzebowali stać na scenie i kłaniać się! Chciałem co prędzej zejść ludziom z oczu – i uciec za kulisy, ale Rapaćki trzymał mnie żelazną dłońią i przypominał, żeby się kłaniać i kłaniać.

Do tego, na domiar nieszczęścia, spostrzegłem z przerażeniem, że w pośpiechu, z jakim mnie wypchnięto na scenę, zapomniałem uporządkować swoją toaletę, zrujnowaną przez ową jazdę piekielną, i stanąłem przed publicznością, tak jak byłem, pomięty, z rozczochraną czupryną, skrzywioną krawatką, z lornetką, z chustką do nosa, baranią czapką w ręce, w kaloszach i – o zgrozo! – w zawiniętych na błoto nautypentach. Jeżeli potem galicyjska prasa tak Nielitościwie obchodziła się z moimi komediami, nie przebacząc nawet *Grubym rybom* i *Domowi otwartemu*, uważam to za słuszną karę za takie skompromitowanie Galicji w oczach warszawskiej publiczności, bo już gorzej trudno ją było zaprezentować.

Za drugim podniesieniem kurtyny było już trochę lepiej, bo wyszedłem w jako tako uporządkowanej toalecie i bez akcesoriów, które mi za kulisami z rąk powymowano.

Za trzecim razem próbowałem spojrzeć na publiczność do wysokości łóż pierwszego pietra i uśmiechnąć się, bo mnie Rapacki ciągle upominał:

– A zróbże u stu diabłów przyjemniejszą gębę, bo wyglądasz, jakby cię na ruszowanie prowadzono!

Za czwartym razem sięgnąłem oczyma aż na galerię i paradyz. I zasyłając tam najuprzejmniejszy ukłon tym setkom rąk, ruszających się z szaloną szybkością, tym twarzom uśmiechniętym życzliwie do mnie jakby do najlepszego znajomego – myślałem sobie: – Czy też tam kto z nich poznał, że to ten sam pan, któremu przed przedstawieniem takie rzęsiste brawo sypnęli?

Po teatrze spotkała mnie jeszcze jedna przyjemność, którą tu notuję nie z próżności dla pochwalenia się, lecz jako charakterystyczny rys warszawskiej publiczności, a specjalnie młodzieży. Oto wychodząc z teatru, ujrzałem na schodach i w sieniach szeregi młodzieży w mundurkach, która przedstawiając mi się po kolei, ścisnęła za rękę i dziękowała za sztukę. Było to rzeczywiście naraz tyle słodyczy i przyjemności, że przesycony niemi miałem ochotę zawołać, jak owe aniołki w *Dziadach*, które zbytkiem słodczy na ziemi zostawszy nieszczęśliwymi, prosiły o gorczyca dwa ziarenka.

Na szczęście, gorczyca znalazła się sama, bez mego wołania, a znalazła się w postaci dwóch jakichś redaktorów, którzy, jak mi mówiono (bo sam tego ani widzieć, ani sprawdzić nie mogłem z powodu wyżej wyrażonego nieprzytomnego stanu, w jakim się znajdowałem w czasie pierwszego występu na scenie), ostentacyjnie nadymali swoje i tak już dosyć wydęte policzki, wyrażając gwizdaniem veto przeciw gustowi publiczności, a na drugi dzień nawymyślali nawet w gazetach tak okrop-

nie, że gdybym okradł dwadzieścia banków, zabił kilkoro ludzi lub podpalił całą Warszawę, większego oburzenia nie mogłoby to w nich wywołać. Nie czytałem ja wprawdzie tego, bo ze względu na żołądek unikałem zawsze podobnie niestrawnych rzeczy, ale znaleźli się tacy, najserdeczniejsi, którzy mi dokładnie powtórzyli, że komedię moją nazwano obrzydliwą farsą, że scena warszawska ubliżyła sobie i swojej tradycji, wystawiając taką lichotę, że sztuka ta nie ma najmniejszych warunków powodzenia, upaść musi po kilku przedstawieniach itd., itd. To już nie dwa ziarenka pieprzu były, ale całe składy, z którymi można było sklep korzenny założyć. Z pomocą Boską i ludzką, tj. publiczności, zgryzłem je jakoś szczęśliwie, a obaj ci panowie razem ze swymi gwizdawkami od dawna już przenieśli się do wieczności – niech im tam Pan Bóg nie pamięta tego gwizdania! – a jeden z nich przed śmiercią srogą odbył pokutę za to gwizdanie, będąc zmuszony na jakimś bankiecie, po stu dwudziestym którymś wystawieniu *Radców pana radcy* na warszawskiej scenie, wznieść toast na cześć ich autora.

*Michał Bałucki*





## XV Kalendarium wydarzeń teatralnych 1868–1880

1868

- |  |  |
|--|--|
| <b>1 stycznia</b>                              | – zamknięcie Szkoły Dramatycznej   |
| <b>13 lutego</b>                               | – benefis Alojzego Żółkowskiego w Teatrze Wielkim ( <i>Drzemka pana Prospera</i> Jana Aleksandra Fredry), jubileusz 35-lecia pracy zawodowej |
| <b>8 kwietnia</b>                              | – zmarł Aleksander Hauke, prezes Dyrekcji Rządowej Teatrów Warszawskich  |
| <b>27 kwietnia</b>                             | – nominacja Sergiusza Muchanowa na Prezesa Dyrekcji Rządowej Teatrów Warszawskich  |
| <b>24 maja</b>                                 | – nominacja Jana Chęcińskiego na reżysera dramatu i komedii Teatrów Warszawskich   |
| <b>1 lipca</b>                                 | – poranna uroczystość jubileuszu 35-lecia pracy zawodowej Alojzego Żółkowskiego na scenie Teatru Rozmaitości                                 |
| <b>13 lipca</b>                                | – objęcie funkcji głównego księgowego kasy Dyrekcji przez Bogumiła Folanda   |
| <b>14 sierpnia</b>                             | – nominacja Mikołaja Bojanowskiego na dyrektora teatrów  |
| <b>4 października</b><br>– <b>27 listopada</b> | – gościnne występy Heleny Modrzejewskiej, artystki teatru krakowskiego   |
| <b>15 października</b>                         | – benefis Jana Królikowskiego w Teatrze Wielkim ( <i>Zbójcy</i> F. Schillera), jubileusz 30-lecia pracy zawodowej                            |
| <b>14 listopada</b>                            | – benefis Heleny Modrzejewskiej w Teatrze Wielkim ( <i>Nasi najserdeczniejsi</i> V. Sardou)  |
| <b>23 listopada</b>                            | – podpisanie kontraktu z Heleną Modrzejewską na stały angaż od 13 września 1869 roku   |
| <b>30 grudnia</b><br>– <b>13 stycznia 1869</b> | – próbne występy Bolesława Leszczyńskiego, artysty scen prowincjonalnych   |

## 1869

- 1869 – remont Teatru Rozmaitości (odnowiona i odmalowana sala widzów)
- 1869 – powstanie Warszawskiego Komitetu Cenzury (w miejsce trzech poprzednich instytucji cenzury), podległego bezpośrednio Głównemu Urzędowi do spraw Druku w Ministerstwie Spraw Wewnętrznych w Petersburgu, nadzorowanego przez warszawskiego namiestnika (później w funkcji generała-gubernatora)
- 30 marca i 2 kwietnia – dwa gościnne występy Heleny Modrzejewskiej w Teatrze Wielkim
- 8 kwietnia – występy gościnne Wincentego Rapackiego na scenie warszawskiej
- 15 maja
- 13 września – angaż Heleny Modrzejewskiej na stałą artystkę dramatu i komedii Teatrów Warszawskich

## 1870

- 12 stycznia – benefis Heleny Modrzejewskiej w Teatrze Wielkim (*Romeo i Julia* W. Szekspira)
- 27 stycznia – zmarła Emilia Borawska
- 3 lutego – angaż Wincentego Rapackiego na stałego artystę dramatu i komedii Teatrów Warszawskich
- marzec – lipiec – budowa Teatru Letniego
- 1 – 13 maja – występy gościnne Romany Popiel, artystki Teatru im. S. Skarbka we Lwowie
- 14 lipca – pierwsze przedstawienie w Teatrze Letnim (*Piękna Helena*)
- sierpień – październik – przebudowa Teatru Wielkiego
- 19 grudnia – pierwszy występ Romany Popiel jako stałej artystki dramatu i komedii Teatrów Warszawskich
- 1870 – odnowienie Teatru w Pomarańczarni przez budowniczego pałaców carskich Adolfa Adama Loewe

## 1871

- 24 marca – benefis Heleny Modrzejewskiej w Teatrze Wielkim (*Hamlet* W. Szekspira)
- 9 maja – występy gościnne Józefa Rychtera, reżysera Teatru Krakowskiego, byłego artysty dramatycznego Teatrów Warszawskich
- 12 lipca
- 18 lipca – zmarł Maksymilian Sawicki
- 13 sierpnia – zmarł Ludwik Panczykowski
- 21 października – występy gościnne Feliksa Bendi, artysty Teatru Krakowskiego
- 30 listopada
- 1 grudnia – benefis Alojzego Stolpego w Teatrze Wielkim, jubileusz 35-lecia pracy zawodowej (przejsicie na emeryturę)

## 1872

- 1872 – Adam Malinowski zostaje głównym dekoratorem Teatrów Warszawskich
- 29 lutego – benefis Heleny Modrzejewskiej w Teatrze Wielkim (*Fedra* G. Conrada)
- 12 maja – poranek muzyczno-deklamacyjno-wokalny na dochód chorych Jana Tatarkiewicza i Józefa Grzywińskiego, fragmenty
- 14 maja – (niecały III akt, dwie sceny z II aktu, cały III akt) *Mazepy* J. Słowackiego na scenie Teatru Wielkiego
- 4 czerwca – zmarł Stanisław Moniuszko
- 7 czerwca – uroczysty pogrzeb S. Moniuszki, przemarsz konduktu na placu Teatralnym
- 7 sierpnia – dymisja Jana Chęcińskiego ze stanowiska reżysera dramatu i komedii
- 7 sierpnia – nominacja na reżysera dramatu Jana Królikowskiego i na reżysera komedii Adolfa Ostrowskiego
- 11 września – występy gościnne Feliksa Bendi, artysty Teatru Krakowskiego
- 13 października
- 11 – 17 grudnia – próbne występy Bolesława Leszczyńskiego, artysty Teatru Krakowskiego

## 1873

- 29 stycznia – benefis Heleny Modrzejewskiej w Teatrze Wielkim (*Marion Delorme*, V. Hugo)
- 26 kwietnia – benefis Jana Królikowskiego w Teatrze Wielkim (*Mazepa* J. Słowackiego), jubileusz 35-lecia pracy zawodowej (przejście na emeryturę)
- 1 maja – stały angaż Bolesława Leszczyńskiego w zespole dramatu i komedii
- 8 maja – uroczysta uczta na cześć Jana Aleksandra Fredry w Salach Redutowych
- 30 września – nominacja Jana Chęcińskiego na reżysera dramatu i komedii
- 12 października – zmarła Salomea Palińska
- 28 października – jubileusz 50-lecia pracy scenicznej Józefa Surewicza

## 1874

- 18 stycznia – zmarł hrabia Fiodor Fiodorowicz Berg, namiestnik Królestwa Polskiego (1863–1874), jego miejsce zajął Paweł Kotzebue, generał-gubernator Warszawy (1874–1880)
- 17–24 lutego – występy gościnne Maurice'a Neville'a w Teatrze Wielkim
- 28 lutego – benefis Heleny Modrzejewskiej w Teatrze Wielkim (*Don Carlos* F. Schillera)

- 10 maja** – koncert na dochód Jana Chęcińskiego reżysera dramatu i komedii w Salach Redutowych
- 22 maja** – zmarła Maria Kalergis Muchanow
- 1 czerwca** – remont Teatru Rozmaitości pod kierunkiem budowniczego
- 30 września** teatrów Władysława Rittendorfa
- 1 lipca** – benefis Michała Chomińskiego w Teatrze Wielkim (*Stary mąż* J. Korzeniowskiego), jubileusz 35-lecia pracy zawodowej (przejszcie na emeryturę)
- 30 października** – zmarła Wiktoryna Bakałowiczowa
- 30 grudnia** – zmarł Jan Chęciński

## 1875

- 1 stycznia** – nominacja Wincentego Rapackiego na reżysera dramatu i komedii
- 20 stycznia** – zmarł dyrektor teatrów Mikołaj Bojanowski
- 25 lutego** – nominacja na dyrektora teatrów Bogumiła Folanda
- 11 marca** – benefis Heleny Modrzejewskiej w Teatrze Wielkim (*Intryga i miłość* F. Schillera)
- 24 maja** – zmarł Władysław Zaręba
- 19 lipca** – próbny występ Marii Deryng artystki Teatru im. S. Skarbka we Lwowie w Teatrze Letnim

## 1876

- 7 marca** – zmarł Wacław Świeszewski (od roku 1872 przebywał w Szpitalu Bonifratrów)
- 12 marca** – występ w Teatrze Wielkim Antoniny Hoffman z amatorami w jednoaktowej komedii Éduarda Fouriera *Aktorka*, na zaproszenie zakładu dobroczynnego „Przytulisko”
- 13 kwietnia** – nominacja Władysława Bogusławskiego na reżysera dramatu i komedii
- 1 maja** – benefis Heleny Modrzejewskiej w Teatrze Wielkim (*Wiele hałasu o nic* W. Szekspira)
- 21 czerwca** – pożegnalny występ Heleny Modrzejewskiej w Teatrze Letnim
- 8 lipca** – pierwszy występ Marii Deryng jako stałej artystki dramatu i komedii
- 1 grudnia** – zmarł Alojzy Stolpe
- 13 grudnia** – nominacja Emila Derynga na reżysera dramatu i komedii
- 27 grudnia** – zmarł Józef Damse

## 1877

- 18 marca – poranek deklamacyjno-muzyczny Wincentego Rapackiego w Salach Redutowych
- 21–30 maja – występy gościnne Ernesta Rossiego z zespołem w Teatrze Wielkim
- 29 maja – składane widowisko, urządzone specjalnie dla Rossiego, prezentujące zespół dramatu i komedii. W programie: scena 8 akt V *Poskromienia złośnicy* W. Szekspira (Romana Popiel i pan Bolesław Leszczyński), I akt *Zbójców* F. Schillera („głównie pan Królikowski w roli Franciszka”), *Consilium facultatis* J.A. Fredry („w tej komedii Żółkowski jest nieporównany”), scena „balkonowa” z *Romea i Julii* W. Szekspira (Maria Deryng i Jan Tatarkiewicz), na zakończenie *Zbudziło się w niej serce* („panna Popiel i inni artyści w niej występujący”) („Kurier Warszawski” 1877 nr 115)
- 7, 17 września, 12 października – występy próbne Józefa Kotarbińskiego (angaż w zespole dramatu i komedii od 16 października)
- 1 listopada – poranek deklamacyjno-muzyczny Marii Deryng w Salach Redutowych

## 1878

- 18 marca – uroczystość 35-lecia Marcelego Boczkowskiego
- 13 czerwca – nominacja Jana Tatarkiewicza na reżysera dramatu i komedii
- 17 czerwca – występy gościnne Ernesta Rossiego wraz z zespołem w Teatrze Wielkim
- 15 lipca
- 24 sierpnia – oficjalna inauguracja Praktycznej Szkoły Dramatycznej w sali Teatryku Dobroczynności
- 27 października – benefis Alojzego Żółkowskiego w Teatrze Rozmaitości (*Przyjaciiele* A. Fredry), jubileusz 45-lecia pracy
- 29 października – uroczysta wieczerza dla Żółkowskiego w Resursie Kupieckiej z okazji 45-lecia pracy scenicznej

## 1879

- 24 maja – zmarła Józefa Leszczyńska
- 11 lipca – debiut Jadwigi Czaki, artystki Teatru Krakowskiego
- 21 lipca – gościnne występy Bolesława Ładnowskiego, artysty Teatru im. S. Skarbka we Lwowie w Teatrze Letnim
- 1 września
- 16 sierpnia – zmarł Feliks Szober,
- 30 września – debiut Heleny Marcello, artystki Teatru Krakowskiego
- 1 października – angaż Jadwigi Czaki do zespołu dramatu i komedii
- 13 października – angaż Heleny Marcello do zespołu dramatu i komedii
- 4 grudnia – występy gościnne Heleny Modrzejewskiej w Teatrze Wielkim
- do 15 lutego 1880

## 1880

- 15 lutego** – benefis Heleny Modrzejewskiej w Teatrze Wielkim („Poranek dramatyczny”), składający się z: II aktu *Fedry* J. Racine’a, III aktu *Hamleta* W. Szekspira oraz komedii w jednym akcie pt. *Iskierka* E. Paillerona)
- 18 lutego** – pierwsze posiedzenie Czasowej Komisji Teatralnej do spraw Reform w Teatrach Warszawskich w Ratuszu, powołanej 5 lutego przez generała gubernatora Kotzebuego
- 1 marca** – benefis Jana Tatarkiewicza reżysera dramatu i komedii w Salach Redutowych (*Walka kobiet* E. Scribe’a)
- 7 czerwca** – Muchanow wyjeżdża do Petersburga (z powodu śmierci cesarzowej Marii Aleksandrowny)
- 12 czerwca** – zwolnienie Sergiusza Muchanowa ze stanowiska Prezesa Dyrekcji Rządowej Teatrów Warszawskich (pozostał dalej zarządcą carskich pałaców)
- 15 czerwca** – nominacja rzeczywistego radcy stanu łowczego Najwyższego Dworu Wsiewołoda Wsiewołożskiego na prezesa Dyrekcji Rządowej Teatrów Warszawskich (Rosjanin od dawna zamieszkały w Warszawie, urzędnik kancelarii gubernatora, członek komisji teatralnej, uczestnik amatorskich przedstawień w pałacu Urskich, „Miłośnik sztuki, meloman i znawca wykwinny muzyki, mówiący poprawnie po polsku, trudnił się już podobno teatrem w Tyfilisie, S. Koźmian, *Teatr*, t. I, Kraków 1959, s. 106)

\*\*\*

- 29 czerwca** – pożegnalny występ Romany Popiel w Teatrze Letnim przed kilkumiesięcznym urlopem
- 4 lipca** – występy gościnne Aleksandry Lüde, artystki Teatru Krakowskiego (angaż w zespole dramatu i komedii od października 1881)
- 8 sierpnia** – występy gościnne Bolesława Ładnowskiego, artysty Teatru im. S. Skarbka we Lwowie (angaż w zespole dramatu i komedii od października 1881 roku)
- 18 lipca** – występy gościnne Marii Wisnowskiej, artystki Teatru im. S. Skarbka we Lwowie (angaż w zespole dramatu i komedii od kwietnia 1881 roku)
- 17 września** – występy gościnne Józefa Rychtera, reżysera Teatru Krakowskiego
- 23 lipca** – benefis Józefa Rychtera (fragmenty II aktu *Fedry* J. Racine’a)
- 22 sierpnia** – występy gościnne Adolfiny Zimajer, artystki Teatru im. S. Skarbka we Lwowie (angaż w zespole dramatu i komedii w 1880 roku)
- 2 sierpnia** – debiuty Honoraty Rapackiej (angaż w zespole dramatu i komedii w 1880 roku)
- 2 września**
- 29 sierpnia**
- 3–9 września**
- 5 i 23 września**

# Bibliografia

## MATERIAŁY ARCHIWALNE

### **Biblioteka Jagiellońska**

Afisz teatrow warszawskich, BJ AFSZE 224 671 IV

### **Biblioteka Narodowa**

Nuty (Muzyka Stanisława Moniuszki do *Hamleta* Szekspira – BN sygn. W.T.M. 590–582;

Muzyka Stanisława Moniuszki do *Fedry* G. Conrada, BN sygn. W.T.M. 598; *Tańce Leopolda Le-wandowskiego* grywane przez orkiestrę Teatru Rozmaitości ułożone na fortepian, BN sygn. CZART. 3155 ew.; *A Madame Hélène* Modrzejewska „*Hélène – Polka*” pour le piano par L. Le-wandowski executée aux Théâtre Variétés, BN sygn. MF 91162).

*Scenariusz i Informacja do komedji w 3ch aktach „Pan Geldhab”*, BN sygn. II 10178, mf. 77919.

*Scenariusz do komedio-opery w 1 akcie „Piętro wyżej”*, BN sygn. II 10177, mf. 77918.

### **Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk**

Wł. Krogulski, *Z notatek starego aktora*,teczka 72, maszynopis, Zbiory Specjalne IS PAN.

### **Muzeum Teatralne**

M. Chomiński, *Notaty do życia teatru w XIX w.*, maszynopis MT, sygn. D.641/III.

Dokumenty i korespondencja Wandy Urbanowicz, MT, sygn. D. 335 III.

List Jana Chęcińskiego z 13 sierpnia 1869 roku do Sergiusza Muchanowa, rękopis MT, sygn. D. 10 III.

*Rola Zofii*, A. Fredro, *Przyjaciele*, MT, sygn. D. 22 II.

*Wykaz ról Aleksandry Rakiewiczowej 1865–1877, 1889–899*. Autograf aktorki, MT, sygn. D. 15 II

## DZIEJE TEATRU WARSZAWSKIEGO

*200 lat Teatru Narodowego. Część pierwsza. Lata 1765–1924*, red. E. Szwankowski, K. Wierzbicka, Warszawa 1965.

*Album Teatralne*. Rocznik poświęcony sprawom teatralnym i artystycznym. R. 1: 1897, t. 1–2, Warszawa 1896/1897.

Biegański P., *Teatr Wielki*, Warszawa 1974.

Biełka M.O., *Warszawskie Teatry Rządowe. Dramat i komedia 1890–1915*, Warszawa 2003.

Eile H., *Teatr warszawski w dobie powstań*, Warszawa 1937.

Estreicher K., *Historia sceny warszawskiej do roku 1850*, Lwów 1937.

Goślicki S., *Pamiętnik Teatrów Warszawskich za rok 1870. Rok pierwszy*, Warszawa 1871.

- Kotarbiński J., *Z dziejów dramatu i komedii w Teatrach Warszawskich*, Warszawa 1924.
- Król-Kaczorowska B., *Teatry Warszawy*, Warszawa 1986.
- Mitzner P., *Teatr światła i cienia. Oświetlenie teatrów warszawskich na tle historii oświetlenia od średniowiecza do czasów najnowszych*, Warszawa 1987.
- O teatrze i jego znaczeniu dla życia społecznego*, wykład publiczny prof. dr. Henryka Struve, Warszawa 1871.
- Owerłło P., *Z tamtej strony rampy*, Warszawa 1957.
- Przepisy dotyczące się reżyserii Teatru Narodowego*, Warszawa 1824.
- Pudełek J., *Warszawski balet romantyczny (1807–1866)*, Kraków 1968.
- Pudełek J., *Warszawski balet w latach 1867–1915*, Kraków 1981.
- Ramotowska F., *Sto lat „cenzury rządowej” pod zaborem rosyjskim (1815–1915) – podstawy normatywne, instrumenty wykonawcze [w:] Piśmiennictwo – systemy kontroli – obiegi alternatywne*, t. I, red. J. Kostecki, A. Brodzka, Warszawa 1992.
- Ramotowska F., *Warszawskie Komitety Cenzury w latach 1832–1915 [w:] Warszawa XIX wieku (1795–1918)*, z. 2, Warszawa 1971.
- Rapacki W., *Sto lat sceny polskiej w Warszawie*, Warszawa 1924.
- Raszewski Z., *Teatr na placu Krasińskich*, Warszawa 1995.
- Rulikowski M., *Teatr warszawski od czasów Osińskiego. 1825–1915*, Lwów [1938].
- Secomska H., *Akta cenzury. Fragmenty protokołów Warszawskiego Komitetu Cenzury 1815–1915*, Warszawa 1966.
- Stulecie Teatru Wielkiego w Warszawie 1833–1933*, wyd. zbiorowe, red. E. Świerczewski, Warszawa 1933.
- Szczublewski J., *Publiczność teatralna w Warszawie (1868–1883) [w:] Wprowadzenie do nauki o teatrze*, t. III, wyb. i oprac. J. Degler, Wrocław 1978.
- Szczublewski J., *Teatr Wielki w Warszawie 1833–1993*, Warszawa 1993.
- Szczublewski J., *Wielki i smutny teatr warszawski 1868–1880*, Warszawa 1863.
- Szwankowski E., *Teatry Warszawy w latach 1765–1918*, Warszawa 1979.
- Świat pod kontrolą. Wybór materiałów z archiwum cenzury rosyjskiej w Warszawie*, wyb., tłum. i oprac. M. Prussak, Warszawa 1994.
- Teatr warszawski drugiej połowy XIX wieku*, red. T. Sivert, Wrocław 1957.
- Teatr Wielki w Warszawie 1833–1933*, red. E. Świerczewski, Warszawa 1933.
- Ustawy Teatru Narodowego*, Warszawa 1823.
- Warszawa teatralna*, red. L. Kuchtówna, Warszawa 1990.
- Wypych-Gawrońska A., *Warszawski teatr operowy w latach 1832–1880*, Częstochowa 2005.

## DZIEJE TEATRU I DRAMATU POLSKIEGO

- Dąbrowski S., Górski R., *Fredro na scenie*, Warszawa 1963.
- Dramat i teatr pozytywistyczny*, red. D. Ratajczak, Wrocław 1992.
- Dramat mieszczański epoki pozytywizmu warszawskiego: Zygmunt Sarnecki, Edward Lubowski, Kazimierz Zalewski*, wyb., wstęp i przyp. T. Sivert, Warszawa 1953.
- Dramat polski. Interpretacje*, cz. I: *Od wieku XVI do Młodej Polski*, red. J. Ciechowicz, Z. Majchrowski, wstęp i posłowie D. Ratajczakowa, Gdańsk 2001.
- Dzieje teatru polskiego*, red. T. Sivert, t. I–IV, Warszawa 1977–1988.
- Filler W., *Melpomena i piwo*, Warszawa 1960.
- Got J., *Teatr i teatrologia*, Kraków 1994.
- Horowicz B., *Teatr operowy*, Warszawa 1963.
- Konarska-Pabiniak B., *Teatry prowincjonalne w Królestwie Polskim (1863–1914)*, Płock 2006.



- Koźmian S., *Teatr*, t. I–II, oprac. J. Got, Kraków 1959.
- Król-Kaczorowska B., *Teatr dawnej Polski. Budynki. Dekoracje. Kostiumy*, Warszawa 1971.
- Kuligowska-Korzeniewska A., *Scena obiecana. Teatr polski w Łodzi 1844–1918*, Łódź 1995.
- Maresz B., *Gościnne występy w teatrze polskim. Z dziejów życia teatralnego Krakowa, Lwowa i Warszawy*, Kraków 1997.
- Markiewicz H., *Pozytywizm*, Warszawa 1999.
- Michalik J., *Dzieje teatru w Krakowie w latach 1865–1893. Instytucja artystyczna*, Kraków 2004.
- Michalik J., *Dzieje teatru w Krakowie w latach 1865–1893. Przedsięwzięcia teatralne*, Kraków 1997.
- Polska krytyka teatralna XIX wieku*, red. E. Udalska, Warszawa 1994.
- Polska myśl teatralna i filmowa. Antologia*, red. T. Sivert, R. Toborski, Warszawa 1971.
- Raszewski Z., *Krótką historia teatru polskiego*, Warszawa 1990.
- Ratajczakowa D., *O pozytywnym stylu tzw. pozytywistycznej komedii* [w:] *Pozytywizm. Język epoki*. Praca zbiorowa, red. G. Borkowska, J. Maciejewski, Warszawa 2001.
- Ratajczakowa D., *Przestrzeń w dramacie i dramat w przestrzeni*, Poznań 1985.
- Ratajczakowa D., *Świat fredrowskich jednoaktówek*, „Pamiętnik literacki” 1994, z. 1, s. 27–51.
- Schreiber I., *Twórczość dramatyczna Edwarda Lubowskiego* (przedmowa prof. UJ, dr S. Windakiewicz), Kraków 1929.
- Szykowski M., *Dzieje komedii polskiej w zarysie*, Kraków 1921.
- Walicki A., *Stanisław Moniuszko*
- Zabicki Z., *Narzymiski wśród współczesnych*, Wrocław 1956.
- Zurowski A., *Szekspear w cieniu gwiazd*, Gdańsk 2001.

## SZTUKA AKTORSKA, REŻYSERIA

- Allévy-Viala M.-A., *Inscenizacja romantyczna we Francji*, tłum. W. Natanson, przed. Z. Raszewski, Warszawa 1958.
- Bablet D., *Współczesna reżyseria 1887–1914*, tłum. E. Miziołek, T. Miziołek-Zabża, Warszawa 1973.
- Bogusławski Wł., *Aktorzy warszawscy. Szkice krytyczne, wstęp i oprac.* H. Secomska, Warszawa 1962.
- Bogusławski Wł., *Sily i środki naszej sceny*, wstęp i oprac. H. Secomska, Warszawa 1961 [prwdr. 1879].
- Chimiak M., *Sztuka aktorska zespołu dramatu i komedii Warszawskich Teatrów Rządowych w „epoce gwiazd” (1868–1880)*, praca magisterska pod kier. Z. Wilskiego na WOT Akademii Teatralnej w Warszawie, nr 223.
- Filler W., *Jan Królikowski*, Warszawa 1959.
- Got J., *Antonina Hoffman i teatr krakowski jej czasów*, Kraków 1965.
- Got J., Szczublewski J., *Helena Modrzejewska. Almanach*, Warszawa 1958.
- Górski R., *Bolesław Leszczyński*, Warszawa 1958.
- Górski R., *Wincenty Rapacki*, Warszawa 1960.
- Jasiński Z., *Józef Kotarbiński*, Warszawa 1969.
- Kantor-Jankowska D., *Charakteryzacja w teatrze polskim do roku 1890*, praca magisterska pod kier. Z. Raszewskiego na WOT Akademii Teatralnej w Warszawie, nr 248.
- Kosiński D., *Dramaturgia praktyczna. Polska sztuka aktorska XIX wieku w piśmiennictwie teatralnym swej epoki*, Kraków 2005.
- Kosiński D., *Praca aktora nad sobą w teatrze dziewiętnastowiecznym*, „Dialog” 2003 nr 6, s. 168–174.

- Kosiński D., *Sztuka aktorska w polskim piśmiennictwie teatralnym XIX wieku. Główne problemy*, Kraków 2003.
- Kotarbiński J., *Aktorzy i aktorki*, Warszawa 1924.
- Krogulski W., *Z notatek starego aktora*, t. 1, *Gwiazdy*, Warszawa 1918.
- Lipiński J., *Józefa Ledóchowska*, Warszawa 1963.
- Michalik J., *Aktorska „szkoła krakowska” – „szkoła warszawska”. Nowe perspektywy*, „Pamiętnik Teatralny” 1999, z. 3–4, s. 31–49.
- Michalik J., *Teatr w Sejmie*, Kraków 2009.
- Mikulski J., *Sztuka aktorska*, Warszawa 1898.
- Pini-Suchodolska J., *Maria Deryng*, Warszawa 1974.
- Pini-Suchodolska J., *Romana Popiel*, Warszawa 1962.
- Polskie piśmiennictwo teatralne XIX wieku*, t. 1, *W stronę praktyki – podręczniki sztuki aktorskiej*, wyb. i oprac. D. Kosiński, A. Marszałek, A. Wanicka, przy współ. A. Narębskiej, Kraków 2007.
- Sto przedstawień w opisach polskich autorów*, oprac. Z. Raszewski, Wrocław 1993.
- Straus S., *Józef Rychter*, Warszawa 1959.
- Strzelecki R., *Aktor i wiedza o człowieku*, Rzeszów 2001.
- Szczublewski J., *Nieznany rękopis Heleny Modrzejewskiej*, „Pamiętnik Teatralny” 1955, z. 1.
- Szczublewski J., Szwankowski E., *Alojzy Żółkowski – syn. Almanach*, Warszawa 1959.
- Szczublewski J., *Warszawski scenariusz „Hamleta” z 1871 r.*, „Pamiętnik Teatralny” 1962, z. 1, s. 125–139.
- Szczublewski J., *Żywot Modrzejewskiej*, Warszawa 1975.
- Sztuka aktorska a dramat*, red. L. Kuchtówna, Warszawa 1993.
- Szwankowski E., *Alojzy Żółkowski – ojciec*, Warszawa 1956.
- Świetlicka H., *Leontyna Halpertowa*, Warszawa 1958.
- Wilski Z., *Aktor w społeczeństwie*, Warszawa 1990.
- Wilski Z., *Polskie szkolnictwo teatralne 1811–1914*, Warszawa 1978.
- Wspomnienia aktorów (1800–1925)*, t. I–II, oprac. S. Dąbrowski, R. Górski, Warszawa 1963.

## BIBLIOGRAFIE, ENCYKLOPEDIE, SŁOWNIKI, REPERTUARY

- Dramat obcy w Polsce 1765–1965. Premiery, druki, egzemplarze*. Informator, praca zesp. pod kier. J. Michalika, t. I: A–K, Kraków 2001, t. II: L–Z, Kraków 2004.
- Encyklopedia Warszawy*, PWN 1994.
- Grajewski L., *Bibliografia ilustracji w czasopiśmie XIX i początku XX wieku*, Warszawa 1972.
- Ihnatowicz I., *Vademecum do badań na historię XIX i XX wieku*, Warszawa 1967.
- Kosiński D., *Słownik postaci dramatycznych*, Kraków 1999.
- Marszałek A., *Repertuar Teatru Polskiego we Lwowie 1864–1875*, Kraków 2003.
- Marszałek A., *Repertuar Teatru Polskiego we Lwowie 1875–1881*, Kraków 1992.
- Pavis P., *Słownik terminów teatralnych*, oprac. i tłum. S. Świtonek, Wrocław–Warszawa–Kraków 1998.
- Secomska H., *Repertuar teatrów warszawskich 1863–1890*, Warszawa 1971.
- Simon L., *Bibliografia dramatu polskiego 1765–1939*, Warszawa 1972.
- Słownik biograficzny teatru polskiego 1765–1965*, red. Z. Raszewski, Warszawa 1973.
- Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa, Wrocław 1991.
- Straus S., *Bibliografia tytułów czasopism teatralnych*, Wrocław 1953.
- Straus S., *Bibliografia źródeł do dziejów teatru w Polsce. Druki zwarte i ulotne*, Wrocław 1957.
- Teatr krakowski pod dyktando Adama Skorupki i Stanisława Koźmiana, 1865–1885*. Repertuar, oprac. J. Got, Wrocław 1962.
- Wielka Encyklopedia Powszechna Ilustrowana*, Warszawa 1890.

## VARSAVIANA

- Beylin K., *Jeden rok Warszawy 1875*, Warszawa 1959.
- Filler W., *Cyrk, czyli emocje pradziadków*, Warszawa 1963.
- Fritza Wernicka *opis Warszawy z 1876 r.*, cz. I i II, oprac. i tłum. I. i J. Kosimowie [w:] *Studia warszawskie*, t. VI i IX, Warszawa 1970.
- Fryze F., Chodorowicz I., *Przewodnik po Warszawie i okolicy na rok 1873–1874*, Warszawa 1873.
- Gomulicki W., *Ilustrowany przewodnik po Warszawie*, Warszawa 1880.
- Gomulicki W., *Opowiadania o starej Warszawie*, Warszawa 1900.
- Kieniewicz S., *Warszawa w latach 1795–1914*, Warszawa 1976.
- Kobielski D., *Warszawa na fotografiach z XIX wieku*, Warszawa 1970.
- Kronenberg L., *Wspomnienia*, Warszawa 1933.
- Kulczycka-Saloni J., *Życie literackie Warszawy w latach 1864–1892*, Warszawa 1970.
- Leo A., *Wczoraj (gawęda z niedawnej przeszłości)*, Warszawa 1929.
- Lejko K., Niklewska J., *Warszawa na starej fotografii*, Warszawa 1878.
- Makomska E., *Wystawa fotografii teatralnej w Warszawie*, „Fotografia” 1960 nr 1.
- Prus B., *Kroniki*, oprac. E. Szweykowski, t. 1, 5, 8, 11, Warszawa 1955–1961.
- Siegel S., *Ceny w Warszawie w latach 1816–1914*, Poznań 1949.
- Szenic S., *Cmentarz powązkowski 1851–1890*, t. 1–3, Warszawa 1982.
- Szober F., *Podróż po Warszawie*, operetka w 7 obrazach, Warszawa 1879.
- Tuszyńska A., *Rosjanie w Warszawie*, Warszawa 1992.
- Warszawa na drzeworytach z XIX wieku*, Warszawa 2006.
- Waszak P., *Miedzy Kopernikiem a Zygmuntem, czyli tło warszawskie w Lalce Bolesława Prusa*, Warszawa 2006.
- Wieniawski J., *Kartki z mego pamiętnika*, Warszawa 1911, t. II.
- Zalewski A., *Towarzystwo warszawskie. Listy do przyjaciółki przez Baronową XYZ*, Warszawa 1971.
- Żdźarski W., *Historia fotografii warszawskiej*, Warszawa 1974.

## OPRACOWANIA TŁA KULTURALNO-OBYCZAJOWEGO EPOKI, BIOGRAFIE, KORESPONDENCJE

- Banach A., *O modzie XIX wieku*, Warszawa 1957.
- Komza M., *Żywe obrazy. Między sceną, obrazem i książką*, Wrocław 1996.
- Korespondencja H. Modrzejewskiej i K. Chłapowskiego*, wyb. i oprac. J. Got, J. Szczublewski, Warszawa 1965.
- Korespondencja teatralna Michała Bałuckiego*, wyb. i oprac. D. Szczęśna, Warszawa 1981.
- Kotarbiński J., *Ze świata uludy*, Warszawa 1926.
- Kultura muzyczna Warszawy II poł. XIX w.*, red. A. Spóz, Warszawa 1980.
- Modrzejewska H., *Wspomnienia i wrażenia*, Kraków 1957.
- Moniuszko S., *Listy zebrane*, oprac. W. Rudziński, Kraków 1969.
- Nie przystoi, albo prawidła grzecznego zachowywania się*, Lwów 1887.
- „Nie wypada”. *Podręcznik prostujący najczęściej popełniane błędy w życiu towarzyskim i języku*, Warszawa 1889.
- Rudnicka J., *Korespondencja Karola. Estreichera z Marią i Felicjanem Faleńskimi (1867–1903)*, Wrocław 1957.
- Spirydion [E. Lubowski], *Kodeks światowy, czyli znajomość życia*, Warszawa 1881.
- Szaniawski J., *W pobliżu teatru*, Kraków 1958.
- Szenic S., *Maria Kalergis*, Warszawa 1963.

- Terlecki T., *Pani Helena*, Londyn 1962.
- Tuszyńska A., *Gwiazdy i gwizdy. Z dziejów publiczności teatralnej 1765–1939*, Lublin 2002.
- Wasilewski S., *Życie polskie w XIX wieku*, oprac. Z. Jabłoński, Kraków 1962.
- Wiercińska J., *Andriolli – świadek swoich czasów. Listy i wspomnienia*, Wrocław 1976.
- Zagórski M., *Jak urządzać widowiska i obchody uroczyste w stowarzyszeniach polskich. Kilka wskazań oraz wybór pantomin [!] i żywych obrazów z tekstem i bez tekstu do reprodukcji i naśladowania*, Poznań 1911.
- Zawadzka K., *Z korespondencji Aleksandry Rakiewiczowej 1874–1886*, „Pamiętnik Teatralny” 1978, z. 1–2, s. 80–91.

## CZASOPISMA

- „Antrakt” 1876, jako „Kurier Poranny i Antrakt” od 1877
- „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1877–1880
- „Gazeta Warszawska” 1868–1880
- „Goniec Teatralny” 1877
- „Kłosy” 1868–1880
- „Kolce” 1871–1879
- „Kurier Warszawski” 1868–1880
- „Mucha” 1868–1880
- „Przegląd Tygodniowy” 1868–1880
- „Tygodnik Ilustrowany” 1868–1880
- „Tygodnik Powszechny” 1878–1880

## Wybiórczo:

- „Biblioteka Warszawska”
- „Bluszcz”
- „Kurier Codzienny”
- „Pamiętnik Teatralny”
- „Tygodnik Mód”
- „Wiek”
- „Wieniec”

Z. Kmiecik, *Prasa warszawska w okresie pozytywizmu (1864–1885)*, Warszawa 1971.

## Wykaz ilustracji

1. Teatrzyk Tivoli, „Kłosy” 1871 nr 319 .....	27
2. Teatr Belle Vue, „Tygodnik Ilustrowany” 1877 nr 88 .....	29
3. Przed Cyrkiem Salomońskiego, „Mucha” 1878 nr 14.....	31
4. Wnętrze Teatrzyku Dobroczynności, rys. A. Zalewski, „Tygodnik Ilustrowany” 1868 nr 13.....	33
5. Gmach Teatru Wielkiego w latach 1833–1869. Staloryt, rys. A. Corazzi, ryt. Adam Piliński, w: <i>La Pologne historique, littéraire, monumentale et illustrée</i> . Redigée par une société de litterateurs sous la direction de Léonard Chodzko, Paris 1839–1841, repr. za: Z. Raszewski, <i>Krótką historia teatru polskiego</i> , Warszawa 1990.....	41
6. Teatr Wielki – zbliżenie na charakterystyczny otwarty podjazd w głównym korpusie gmachu w latach 1833–1869. „Plac Teatralny”, mal. M. Zaleski, Muzeum Historyczne m.st. Warszawy.....	41
7. Gmach Teatru Wielkiego w latach 1870–1890, „Kłosy” 1872 nr 365.....	44
8. Żelazny podjazd w latach 1870–1890, repr. za: <i>Album Teatralne</i> . Rocznik poświęcony sprawom teatralnym i artystycznym. R. 1: 1897, t. 1–2, Warszawa 1896/1897.....	44
9. Wnętrze Teatru Wielkiego. Wykonanie A. Falkowska na podstawie rysunku K. Pillatiego „Przedstawienie jubileuszowe w Teatrze Wielkim w Warszawie w pięćdziesiątą rocznicę zawodu dramatycznego Alojzego Żółkowskiego”, „Kłosy” 1882 nr 911 .....	46
10. Widownia Teatru Wielkiego. Wykonanie A. Falkowska na podstawie fotografii „Widok sali Teatru Wielkiego przed przebudową gmachu zdjęty fotograficznie przez pp. Korolego i Puscha na ostatnim widowisku w dniu 26 maja 1890 roku”, „Tygodnik Ilustrowany” 1890 nr 49.....	47
11. Rozkład miejsc numerowanych w Teatrze Wielkim, repr. wg S. Goślicki, <i>Pamiętnik Teatrów Warszawskich za rok 1870. Rok pierwszy</i> , Warszawa 1871.....	47
12. Scena i fragment widowni Teatru Rozmaitości. Wykonanie A. Falkowska na podstawie rysunku K. Pillatiego „Sala teatru Rozmaitości w Warszawie podczas przedstawienia komedii Aleksandra hr. Fredry (ojca) pt. <i>Wielki człowiek do małych interesów</i> zagranej po raz pierwszy dnia 26 marca roku bieżącego”, „Tygodnik Ilustrowany” 1877 nr 71.....	51

13. Rozkład miejsc numerowanych w Teatrze Rozmaitości, repr. wg S. Goślicki, <i>Pamiętnik Teatrów Warszawskich za rok 1870. Rok pierwszy</i> , Warszawa 1871 ...	51
14. Teatr Letni w Ogrodzie Saskim, rys. H. Pillati, „Tygodnik Ilustrowany” 1873 nr 292.....	55
15. Scena i widownia Teatru Letniego, rys. F. Zabłocki, „Kłosa” 1870 nr 279.....	55
16. Sale Redutowe, „Koncert na dochód niezamożnych studentów Szkoły Głównej, odbyty w Salach Redutowych pod dyktando Stanisława Moniuszki w d. 4 marca 1866 roku”, rys. W. Gerson, „Kłosa” 1866 nr 37.....	58
17. Wnętrze biblioteki teatralnej, rys. W. Gerson, repr. za: <i>Album Teatralne. Rocznik poświęcony sprawom teatralnym i artystycznym. R. 1: 1897, t. 1–2, Warszawa 1896/1897</i> .....	60
18. Michał Chomiński, BN.....	60
19. Władysław Krogulski, fot. W. Ryffert, 1900 rok., BN.....	60
20. Sergiusz Muchanow, repr. za: S. Szenic, <i>Maria Kalergis</i> , Warszawa 1963 .....	70
21. Maria Kalergis Muchanow, repr. za: S. Szenic, <i>Maria Kalergis</i> , Warszawa 1963.....	71
22. Bogumił Foland, „Tygodnik Ilustrowany” 1895 nr 3.....	74
23. Artyści dramatu warszawskiego, 1877 rok, BN.....	79
24. Jan Chęciński, BJ.....	84
25. Jan Królikowski, fot. Karoli & Pusch, BN.....	85
26. Adolf Ostrowski, fot. Karoli & Pusch, BN.....	85
27. Alojzy Stolpe, „Mucha” 1876 nr 37.....	85
28. Wincenty Rapacki, fot. M. Pusch, BN.....	86
29. Władysław Bogusławski, repr. za: <i>Album Teatralne. Rocznik poświęcony sprawom teatralnym i artystycznym. R. 1: 1897, t. 1–2, Warszawa 1896/1897</i> .....	87
30. Zmiana na stanowisku reżysera, „Mucha” 1876 nr 51.....	87
31. Emil Deryng, repr. za: <i>Album Teatralne. Rocznik poświęcony sprawom teatralnym i artystycznym. R. 1: 1897, t. 1–2, Warszawa 1896/1897</i> .....	88
32. Jan Tatarkiewicz, fot. J. Mieczkowski, BN.....	89
33. Piotr Wiślicki, repr. za: <i>Album Teatralne. Rocznik poświęcony sprawom teatralnym i artystycznym. R. 1: 1897, t. 1–2, Warszawa 1896/1897</i> .....	106
34. Malarnia, „Tygodnik Ilustrowany” 1875 nr 407.....	150
35. Afisz dwustronny Teatru Rozmaitości, BJ.....	160–161
36. Afisz dwustronny Teatru Wielkiego, BJ.....	162–163
37. Drewniana szafka na dzienne afisze. <i>Fiołki. „Rysunki charakterystyczne Franciszka Kostrzewskiego”, „Tygodnik Ilustrowany” 1870 nr 128</i> .....	165
38. Maria Turczynowicz, „Tygodnik Ilustrowany” 1890 nr 49.....	167
39. Helena Szpanowska, „Tygodnik Ilustrowany” 1890 nr 49.....	167
40. Przykłady porządku, „Mucha” 1877 nr 30.....	168
41. Przed kasą Teatru Wielkiego, <i>Przy kasie</i> , „Tygodnik Ilustrowany” 1890 nr 49.....	169
42. Wieczór w Teatrze Wielkim, rys. K. Pillati, „Kłosa” 1882 nr 911.....	172

43. Widownia Teatru Wielkiego, fot. Karolego i Puscha, „Tygodnik Ilustrowany” 1890 nr 49 .....	172
44. Wieczór w Teatrze Rozmaitości, rys. K. Pillati, „Tygodnik Ilustrowany” 1877 nr 71.....	174
45. Leopold Lewandowski. Drzeworyt wg fot. J. Mieczkowskiego, ryt. E. Nicz, „Echo Muzyczne Teatralne i Artystyczne” 1892 nr 448.....	175
46. „Przez lornetkę”. Znak graficzny zapowiadający przegląd teatralny w czasopiśmie humorystycznym „Mucha”, „Mucha” 1877 nr 28.....	179
47. Wincenty Rapacki w tytułowej roli w komedii <i>Radcy pana radcy</i> Michała Bałuckiego, fot. Kloch & Dutkiewicz, BN .....	190
48. Jan Tatarkiewicz i Wincenty Rapacki, rys. F. Kostrzewski, „Kłosy” 1869 nr 204 .....	191
49. Wiktoryna Bakałowiczowa w nieznanej roli, „Kurier Teatralny” 1902 nr 14 .....	195
50. Helena Modrzejewska w tytułowej roli w dramacie <i>Adrianna Lecouvreur</i> Ernesta Legouvé, drzeworyt według fot. J. Mieczkowskiego, „Tygodnik Ilustrowany” 1869 nr 102 .....	198
51. Aktorzy w rolach fredrowskich, „Kłosy” 1868 nr 156 .....	201
52. <i>Kupiec wenecki</i> Wiliama Szekspira na scenie Teatru Wielkiego, pr. 17 III 1869, rys. F. Tegazzo, „Tygodnik Ilustrowany” 1869 nr 65 .....	219
53. <i>Wit Stwosz</i> Wincentego Rapackiego na scenie Teatru Wielkiego, pr. 19 IV 1875, rys. J. Maszyński, „Tygodnik Ilustrowany” 1875 nr 382.....	220
54. <i>Marion Delorme</i> Victora Hugo na scenie Teatru Wielkiego, pr. 29 I 1873, rys. F. Tegazzo, „Tygodnik Ilustrowany” 1873 nr 268 .....	223
55. <i>Don Carlos</i> Friedricha Schillera na scenie Teatru Wielkiego, pr. 28 II 1874, rys. F. Tegazzo, „Tygodnik Ilustrowany” 1874 nr 323 .....	223
56. Warszawski obyczaj teatralny, „Mucha” 1868 z.1 .....	241
57. Wyjście z teatru w mglisty zimowy wieczór, „Kłosy” 1873 nr 394.....	243
58. Afisz trzeciej Maskarady 19 I 1879 roku, BJ.....	246
59. Trzecia Maskarada, rys. Wł. Szymanowski, „Mucha” 1877 nr 3 .....	247
60. Afisz przedstawienia na benefis Alojzego Stolpego 1 XII 1871 roku, BJ .....	250
61. Wręczenie wieńca Helenie Modrzejewskiej podczas jej benefisu na scenie Teatru Wielkiego 15 lutego 1880 roku, „Tygodnik Ilustrowany” 1880 nr 218...	253
62. Afisz przedstawienia żywych obrazów na podstawie <i>Dziadów</i> Adama Mickiewicza 28 III 1877, BJ.....	260
63. Bazar urządzany na Gwiazdk� w Salach Redutowych, rys. K. Pillati, „Kłosy” 1872 nr 341.....	262
64. Orszak pogrzebowy �.p. Stanisława Moniuszki w dniu 7 czerwca 1872 roku. Krakowskie Przedmieście, rys. H. Pilatti, „Kłosy” 1872 nr 364 .....	265
65. Orszak pogrzebowy �.p. Stanisława Moniuszki. Plac Teatralny, rys. K. Pillati, „Tygodnik Ilustrowany” 1872 nr 233 .....	265





# Indeks nazwisk

## A

About Edmond 301  
Abraham Émile 302  
Achard Louis Amédée Eugène 303, 307  
Adamiecka-Sitek Agata 20  
Adler Józef 81, 95, 96, 98, 103, 286, 296  
Aigner Christian Piotr 39  
Allévy-Viala Marie Antoinette 339  
Anczyc Władysław Ludwik 131, 192, 300, 302, 304, 308  
Artois Armand 303  
Asnyk Adam 80, 131, 202, 305, 308  
Auber Daniel 255  
Augier Émile 30, 126, 199, 301, 302, 304, 307

## B

Bablet Denis 339  
Bachórz Józef 340  
Bakałowicz Wiktoryna 8, 21, 80–82, 90–93, 99–101, 103, 104, 140, 173, 182, 184, 186, 189, 194, 195, 200, 203, 205, 207, 237, 283, 291, 299, 314, 315, 334, 345  
Bałucki Michał 30, 80, 115, 120, 121, 123, 124, 130, 190, 191, 236, 299, 302, 303, 305–307, 325–329, 341, 345  
Banach Andrzej 341  
Barbier Paul Jules 301  
Barrière Thèodore 126, 153, 184, 194, 203, 304–307  
Bayard Jean François Alfred 127, 153, 246, 300, 305  
Beaumarchais Pierre 122, 127, 301  
Belejowska Joanna 300, 302  
Belle Alfred 305  
Belot Adolphe 300  
Belly Georg Friedrich 302  
Benda Feliks 187  
Benedix Roderich Julius 127, 302, 308  
Berg Fiodor 19, 24, 26, 64, 66, 68, 71, 72, 263, 268, 333

Bernard Victor 32, 303, 307  
Berton Pierre 301  
Beyer Karol 20, 22, 84  
Beylin Karolina 17, 31, 38, 261, 341  
Bienka Maria Olga 39, 43, 54, 63, 64, 68, 88, 337  
Biegański Piotr 16, 39, 40, 49, 50, 52, 337  
Birch-Pfeiffer Charlotte 127, 301, 305  
Björnson Bjønstjerne 128, 210, 213, 306  
Bliziński Józef 30, 35, 80, 120, 121, 124, 130, 194, 204, 205, 303, 307, 308  
Bobrowski Wincenty 303  
Boczkowski Marcei 81, 95, 96, 103, 105, 142, 176, 250, 286, 297, 320, 335  
Bogusławski Stanisław 8, 35, 36, 52, 132, 304, 305, 307  
Bogusławski Władysław 8, 9, 24, 36, 37, 76, 86, 87, 101–103, 108, 109, 112, 115, 116, 120, 122–123, 128, 132, 146, 147, 156, 165, 173, 182, 186, 192, 197, 200, 202, 203, 205, 207, 210, 211, 213–215, 220, 226–228, 236, 237, 256, 267, 282, 301, 317, 334, 339, 344  
Bogusławski Wojciech 36, 39, 52, 59, 64, 65, 80, 86, 99, 100, 270, 282, 306  
Bondasiewicz Teresa 80, 91–93, 283, 293  
Bojanowski Mikołaj 73, 74, 94, 315, 331, 334, 335  
Borawska Emilia 91–93, 257, 283, 292, 315, 332  
Borkowska Marcelina 80, 91, 92, 98, 211, 283, 292  
Borkowska Grażyna 339  
Borkowski Adolf 131, 300, 303  
Borzysławski Julian 43, 166  
Boniface Joseph Xavier 31, 88, 109, 301  
Bourgeois Auguste 300, 302  
Boyer Louis 9, 147  
Brachvogel Albert 128  
Brandel Konrad 17, 20, 21  
Burman Włodzimierz 15  
Budzyński Michał 299, 304  
Bykowski Piotr Jaxa 303

## C

Cabot Charles Antoine 306  
 Calori Wergiliusz 151, 219, 221  
 Carré Michel 301, 307  
 Chelchowski Tomasz 281, 286–288  
 Chełmoński Józef 24  
 Chęciński Jan 7, 9, 10, 15, 34, 72, 80, 82–85, 88, 89, 92, 94–96, 101, 104, 107, 108, 113–117, 119, 121–124, 127–129, 131, 132, 135, 137–143, 146, 147, 149, 151, 152, 154–156, 181–187, 189, 205, 210–212, 214, 218, 220, 222, 224, 226–229, 232, 233, 249, 250, 255, 258, 261, 268, 270, 281, 282, 285, 286, 296, 299–304, 307, 113–316, 319, 320, 327, 331, 333, 334, 337, 344  
 Chimiak Łukasz 66  
 Chimiak Marek 339  
 Chomanowski Jan 80, 81, 92, 284, 285  
 Chłapowski Karol 24, 72, 131, 143, 192, 202, 305, 341  
 Chmielewski Adam 24  
 Chodorowicz Ignacy 9, 17, 24–26, 48, 57, 117, 119, 139, 141, 143, 155, 245, 277, 341  
 Chodźko Leonard 41, 343  
 Choler Adolphe 299, 307  
 Chomanowski Jan 80, 81, 92, 284, 285  
 Chomiński Michał 9, 32, 34, 59–61, 69, 72, 80, 84, 94–96, 98, 101, 103, 104, 130, 149, 189, 210, 214, 248, 250, 252, 255, 257, 258, 286, 296, 303, 334, 337, 344  
 Chronęgk Ludwig 243  
 Chrzanowski Mieczysław 299, 302, 304, 305, 307, 308  
 Ciechowicz Jan 269, 338  
 Cieślowski Franciszek 255  
 Clairville Louis 127, 300, 306  
 Conard Georg 188, 212, 302  
 Coppé François 257, 303, 305  
 Corazzi Antonio 33, 39–43, 49, 50, 343  
 Cotty Jan 159, 164  
 Coudenhov Maria 67, 71  
 Czaki Jadwiga 90, 92, 99, 283, 291, 335  
 Czapelski Tadeusz 306  
 Czernicki Gustaw 300, 303

## D

Damse Józef 81, 84, 94–96, 101, 204, 205, 249, 257, 286, 296, 334  
 Daudet Alphonse 301, 303  
 Dąbrowski Franciszek 80, 95, 96, 286, 297,

Dąbrowski Stanisław 307  
 Dąbrowski Stefan 193, 195, 200, 307, 338, 340  
 Degler Janusz 231, 338  
 Delacour Alfred 126, 210, 299, 300, 302, 304, 305, 308  
 Delahaye Jules 306  
 Delavigne Casimir Jean Francois 121, 127, 138, 152, 153  
 Deryng Emil 35, 86, 87, 88, 92, 101, 109, 115, 116, 122, 123, 132, 139, 146, 210, 213, 214, 227, 228, 252, 282, 283, 306, 334, 344  
 Deryng Maria 80, 81, 86, 87, 90, 92, 98, 99, 116, 122, 123, 125, 200, 205, 227, 235, 256, 257, 259, 283, 291, 304, 334, 335, 340  
 Diderot Denis 82, 301  
 Dłużewski Jan 93, 96, 200, 286, 295  
 Doroszyński Karol 28  
 Dmuszewska Konstancja 36  
 Dmuszewski Ludwik Adam 35, 39, 49, 52, 86, 228, 270  
 Dobiecki Karol 34, 305–307  
 Dobrowolski Ryszard 95, 96, 286, 297  
 Dobrski Jan 286  
 Dobrzański Stanisław 259, 301, 308  
 Dowiakowska Bronisława 255  
 Dreyfus Abraham 305  
 Duchńska Seweryna 302, 304  
 Dumas Alexandre (ojciec) 30, 122, 300, 301  
 Dumas Alexandre (syn) 126, 146, 193, 203, 211, 213, 217, 254, 300, 302, 304, 306, 308  
 Dutkiewicz Meleczjusz 190, 345  
 Duval Alexandre 192, 308  
 Duvert Félix Auguste 301  
 Dworzecki Adolf 137  
 Dzierzbicka Anna 175  
 Dzierzkowski Józef 301, 305  
 Dzikowski Mieczysław 299

## E

Eile Henryk 337  
 Epstein Jan 193  
 Erckmann Alexandre 153  
 Estreicher Karol 337, 341

## F

Fajans Mieczysław 21  
 Faleńska Maria 263, 341  
 Falkowska Agnieszka 46, 343  
 Falkowski Juliusz 122, 132, 194, 227, 305  
 Ferrier Paul 308

- Feuillet Octave 124, 126, 128, 129, 184, 222, 300, 302–304, 308, 315  
Filler Witold 26, 32, 121, 338, 339, 341  
Figarska Sabina 81, 91, 92, 192, 213, 284, 292  
Fiszer Gustaw 74  
Foland Bogumił 74–76, 88, 104, 139, 173, 176, 217, 311, 331, 334, 344  
Fournier Narcisse Louis Pierre 300  
Fredro Aleksander 9, 20, 52, 75, 80, 115, 119, 121, 128, 129, 137, 139, 147, 193, 195, 199, 200, 202, 214, 217, 231, 251, 261, 269, 306, 307, 308, 335, 337, 343  
Fredro Jan Aleksander 34, 80, 119, 129, 144, 194, 204, 231, 232, 259, 260, 261, 268, 301, 302, 304, 307, 308, 331, 333, 335  
Fryze Feliks 9, 17, 24, 25, 26, 28, 48, 57, 117, 119, 139, 141, 143, 155, 245, 277, 341
- G  
Gastineau Octave 299  
Gawalewicz Marian 306  
Gąsowicz Matylda 91–93, 284, 292  
Gelert Antoni 299  
Gerson Wojciech 22, 58, 60, 148, 151, 152, 259, 344  
Gill André 303  
Gilska Aleksandra 81, 91, 92, 189, 284, 292,  
Girardin Émile 302  
Giżewski Stanisław 166  
Głowacki Józef 46, 52, 149, 151  
Goethe Johann Wolfgang 80, 98, 121, 123, 144, 153, 196, 212, 215, 220, 221, 304  
Gomulicki Wiktor 16–18, 24, 28, 35, 38, 124, 255, 275, 323, 341  
Gondinet Pierre Edmond 300, 303, 307  
Goślicki Stanisław 9, 16, 42, 43, 46–49, 51, 52, 61, 164, 173, 175, 277, 301, 337, 343  
Got Jerzy 7, 31, 72, 125, 143, 180, 181, 231, 242, 338, 339, 340, 341  
Grabowski Bronisław 307  
Grajewski Ludwik 340  
Grajnert Józef 307  
Grangé Eugène 231, 301, 303, 305, 307  
Grodzicki August 37, 100,  
Groński Michał 149, 151, 218, 220  
Grubiński Henryk 81, 93, 96, 97, 203, 255, 286, 295  
Grüdiger Adolf 255  
Grzymała Siedlecki Adam 61  
Grzywiński Józef 34, 35, 80, 94–96, 184, 204, 210, 214, 249, 255, 257, 286, 296, 315, 320, 333
- Guillment Jules 308  
Górski Ryszard 193, 195, 200, 338–340,  
Gwozdecki Florentyn 73, 84, 101, 302, 308
- H  
Halévy Ludovic 124, 150, 196, 301, 303, 305  
Halm Friedrich 128, 307  
Halpertowa Leontyna 33, 36, 59, 89, 92, 173, 179, 187, 203, 281, 284–287, 301, 340  
Hartmann Moritz 301  
Hauke Aleksander 67, 101, 331  
Herbaczyński Wojciech 23, 42  
Heyse Paul Johann Ludwig 123, 153, 222, 225, 307  
Hennequin Alfred 302, 307  
Heppen Józef 248  
Herschelman Konstanty 16  
Hertz Henryk 128, 303  
Hertz Michał 132, 153  
Hertz Teodor 32, 246, 304  
Hoffman Antonina 308, 334, 339  
Hoffman François Benoît 34, 307  
Holtei Karl Edward von 128, 302  
Holtzman Katarzyna 81, 90, 92, 210, 284, 292  
Holtzman Władysław 30, 81, 94, 96, 192, 213, 287, 296  
Horowicz Bronisław 338  
Hugo Victor 122, 206, 209, 213, 223, 236, 302, 333, 345
- I  
Iffland August Wilhelm 128, 304  
Ihnatowicz Irena 340  
Ilnicka Maria 189
- J  
Jacobson Eduard 128  
Jaczewski Wiktor 305, 307  
Jankowski Czesław 10, 159, 238, 239, 241, 243,  
Janowski Jan 42, 43, 56, 171, 239, 242  
Jasiński Jan Tomasz Seweryn 8, 9, 34, 36, 52, 61, 73, 80, 81, 82, 84, 86, 92, 95, 96, 100, 101, 114, 132, 136, 140, 143, 147, 148, 166, 182–185, 189, 197, 204, 228, 238, 254, 258, 270, 281–306, 314, 339,  
Jejde Juliusz 95, 96, 287, 297  
Jeske August 299
- K  
Kalergis Muchanow Maria 25, 49, 67, 68–72, 257, 262–264, 268, 334, 341, 344  
Kantor-Jankowska Danuta 339

- Kapliński Seweryn 301, 304  
 Karoli Aleksander 21, 47, 85, 172, 194, 343, 344  
 Kaszewski Kazimierz 36, 37, 76, 80, 120, 128, 185, 194, 195, 206, 210, 215, 221, 224, 227, 237, 238, 299, 300, 303, 304, 307  
 Kenig Józef 36, 119, 120, 124, 145, 173, 179, 185–187, 189, 190, 193, 204, 205, 218, 305, 308  
 Kieniewicz Stefan 17, 20, 23, 26, 341  
 Kleczewski Arkadiusz 305  
 Kloch Ferdynand 190, 345  
 Kmieć Zenon 21, 36, 37, 342  
 Kobielski Dobrosław 341  
 Komza Małgorzata 259, 341  
 Konarska-Pabiniak Barbara 102, 338  
 Kosakowski Stanisław 120  
 Kosima Irena 176, 188, 341  
 Kosima Jan 176, 188, 341  
 Kossak Juliusz 22, 152, 259  
 Kosiński Dariusz 8, 20, 82, 83, 140, 147, 180, 182–184, 196, 269, 339, 340  
 Kościelski Józef 306  
 Kotarbiński Józef 35–37, 82, 93, 94, 96, 99, 104, 181, 184, 188, 193, 199, 206–208, 218, 287, 295, 300, 335, 338, 339, 340, 341  
 Kotzebue August 303  
 Kotzebue Paweł 19, 66, 140, 333, 336  
 Korzeniowski Józef 52, 80, 124, 130, 140, 213, 231, 299, 303, 304, 306, 308, 334  
 Kostrzewski Franciszek 165, 191, 344, 345  
 Kozubowski Ludwik 49, 50  
 Kowalczykowa Alina 340  
 Koziebrodzki Władysław 80, 304, 305  
 Koźmian Stanisław 9, 30, 31, 35, 102, 125, 144, 145, 200, 207, 208, 228, 229, 231, 263, 269, 270, 305, 336, 339, 340  
 Krasieńska Adamowa 261  
 Kraszewski Józef Ignacy 132, 235, 304, 306  
 Kraszewski Kajetan 307  
 Kremer Stanisław 307  
 Krogulski Władysław 9, 42, 43, 58–61, 81, 88, 95, 96, 100, 101, 104, 105, 109, 135, 140, 141, 153, 185, 187, 188, 192, 194, 196, 209, 212, 228, 237, 249, 255, 258, 287, 297, 337, 340, 344  
 Kronenberg Leopold 341  
 Król-Kaczorowska Barbara 33, 35, 45, 48–50, 52, 54, 57, 58, 149, 338, 339  
 Królikowski Jan 59, 80, 81, 84, 85, 92–96, 98, 99, 103, 104, 114, 120–123, 125, 132, 145, 180, 181, 184, 187, 189, 196, 200, 205–207, 210, 212, 227–229, 233, 235, 237, 248, 251–258, 270, 281, 284–289, 295, 299, 302, 303, 314, 319, 331, 333, 335, 339, 344  
 Krupiński Michał 81, 95, 96, 287, 288, 297  
 Kruszewski Antoni 81, 95, 96, 105, 287, 297,  
 Krywoszejew Maciej 25, 63–65  
 Kuchtówna Lidia 149, 338, 340  
 Kudlicz Bonawentura 270  
 Kulczycka-Saloni Janina 341  
 Kuligowska-Korzeniewska Anna 339  
 Kurpiński Karol 282, 289  
 Kwiatkowski Marek 58  
 Kwiatyńska Julia 90, 92, 93, 284, 291  
 Kwieciński Lucjan 94–96, 104, 287, 296  
  
 L  
 Labiche Eugène 126, 210, 225, 299–302, 305, 308  
 Laluyé Léopold 303  
 Lavater Johann Kaspar 189  
 Lebrun Zofia 91, 92, 210, 284, 291  
 Legouvé Ernest 121, 127, 198, 211, 217, 240, 254, 256, 302, 304, 307, 345  
 Lemoine Gustave 127, 246, 300, 305, 306  
 Leterrier Eugène 305  
 Langer Anton 301  
 Lejko Krystyna 17, 20, 341  
 Leo Anna 17, 37, 341  
 Leo Edward 24, 120  
 Lesser Aleksander 22, 152, 249  
 Leszczyński Bolesław 34, 80, 94, 96, 98, 99, 104, 125, 203, 205, 227, 255, 256, 259, 287, 295, 331, 333, 335, 339,  
 Leszczyńska Józefa 81, 91–93, 284, 293, 335  
 Lewandowski Leopold 22, 175, 177, 239, 240, 247, 251, 254, 261, 337, 345,  
 Lewestam Fryderyk Henryk 36, 37, 53, 128, 192, 193, 197, 206, 211, 212, 224, 227, 236, 237, 252, 303  
 Lindau Paul 122, 128, 305  
 Linde Samuel 108  
 Lipiński Jacek 340  
 Loewe Adolf Adam 332  
 Lorentowicz Jan 102  
 Lourse Wawrzyniec 42, 261  
 Lubowski Edward 36, 37, 75, 80, 113, 119, 120, 128, 130, 133, 138, 140, 141, 143, 145, 146, 156, 173, 192, 205, 213, 215, 217, 221, 232, 236, 237, 238, 239, 300, 301, 303–308, 338, 339, 341

- Luders Aleksander Nikołajewicz 70  
 Lūde Aleksandra 137, 336  
 Ludwik XIV, XV 103  
 Lutosławska Anna 7
- Ł  
 Ładnowski Aleksander 131  
 Ładnowski Bolesław 112, 114, 123, 125, 167,  
 169, 188, 235, 335, 336  
 Łagowski Florian 304  
 Łobojko Konstanty 284  
 Łukowicz Aleksander 94, 96, 287, 296
- M  
 Maciejewski Janusz 339  
 Majchrowski Zbigniew 269, 338  
 Majeranowski Kazimierz 308  
 Makomska Ewa 20, 341  
 Malinowski Adam 8, 45, 52, 149–151, 210, 217–  
 –221, 333  
 Manuel Eugène 124, 236, 302, 304  
 Marcello Helena 30, 90, 92, 99, 200, 291, 335  
 Maresz Barbara 339  
 Markiewicz Henryk 339  
 Marszałek Agnieszka 340  
 Maszyński Julian 220, 345  
 Martin Édouard 126, 225, 299, 301, 307, 308  
 Maruszewicz Adam 167  
 Mazurowska Józefa 43, 80, 91, 92, 104, 284, 292  
 Mazurowska Maria 80, 91, 92, 93, 284, 292  
 Meczysławski Hilary 281  
 Meilhac Henri 124, 196  
 Melesville (Duveyrier Anne Honore Joseph)  
 197, 304  
 Meller Zofia 80, 120, 124, 131, 139, 146, 153,  
 209, 212, 299, 300, 303, 305, 306, 307  
 Meunier Hipolit 151, 259  
 Mery Joseph 300  
 Michalik Jan 7, 8, 9, 11, 30, 35, 97, 107, 117, 118,  
 125, 136, 148, 180, 182, 339, 340  
 Mickiewicz Adam 258, 300, 345 (259), 260  
 Micińska Magdalena 81, 91, 92, 200, 284, 292  
 Mieczkowski Jan 21, 32, 80, 89, 175, 198, 262,  
 344, 345  
 Mikulski Józef 340  
 Miron (Alexander Michaux) 301  
 Mitzner Piotr 45, 338  
 Modrzejewska Helena 24, 34, 72–75, 80–82, 86,  
 90–93, 97–100, 103, 104, 110, 113, 114, 116,  
 120, 122, 123, 125, 126, 127, 128, 131, 132,  
 137, 140, 143, 145, 165, 173, 180, 181, 187,  
 188, 191, 193–196, 198, 200, 202, 203, 205–  
 –207, 212, 221, 227–229, 234, 236, 239, 242,  
 248, 249, 251, 252–254, 256–258, 267, 284,  
 291, 299–305, 308, 314, 331–337, 339–341,  
 345  
 Molier 40, 51, 59, 80, 122, 124, 127, 192, 300,  
 303, 308  
 Moniuszko Stanisław 153, 333, 339, 341,  
 Moreto y Cavaña Augustin 128, 300  
 Mosenthal Salomon Herman von 31, 106, 122,  
 128, 211, 224, 302, 306  
 Muchanow Paweł 70  
 Muchanow Sergiusz 40, 42, 43, 45, 54, 57, 63,  
 65, 67–76, 80, 83–86, 88–92, 95, 96, 101–  
 –104, 108–110, 113–121, 128–130, 132, 135,  
 137, 140, 143, 144, 147, 149, 151, 159, 164,  
 171, 180, 186, 199, 225, 229, 231, 233, 240,  
 249, 257, 258, 260–264, 267, 268, 312, 313,  
 331, 336, 338, 344  
 Müller Wolfgang von 128  
 Münchheimer Adam 153, 173, 255  
 Murger Henri 306  
 Musset Alfred de 122, 124, 127, 216, 256, 303,  
 306
- N  
 Najac Émile de 303, 307  
 Napoleon 76  
 Narębska Agnieszka 340  
 Narrey Charles 301, 303  
 Narzymski Józef 52, 80, 124, 130, 144, 210, 217,  
 300–304, 308, 339  
 Neville Maurice 333  
 Nicz Edward 175, 345  
 Niklewska Jolanta 341  
 Normand Jacques 308  
 Nowakowska Maria 81, 90–92, 125, 285, 291  
 Nowakowski Lech 300, 308  
 Nowicki Roman 106  
 Niewiarowska Waleria 80, 91, 92, 104, 140, 182,  
 189, 200, 205, 210, 213, 217, 285, 291, 301,  
 302, 321  
 Nutter Charles 306
- O  
 Offenbach Jacques 30, 238  
 Olszyński Marcin 22  
 Osiński Ludwik 15, 16, 40, 72, 108, 228, 270, 338  
 Oswald Katarzyna 81, 91, 92, 285, 293  
 Ostrowski Adolf 21, 80, 84, 85, 94, 95, 96, 101,  
 189, 192, 200, 202, 204, 205, 217, 227, 255,  
 281, 282, 287, 296, 333, 344

Ostrowska Zuzanna 80, 91, 92, 285, 291  
Ostrowski Kazimierz 301  
Owerłło Paweł 22, 155, 175, 213, 229, 338

## P

Pailleron Édouard 127, 252, 256, 299, 302, 305, 308, 336  
Palczewska Teresa 281  
Palińska Salomea 37, 80, 89, 90, 92, 93, 100, 184, 189, 251, 257, 285, 314, 333  
Panczykowski Ludwik 20, 59, 80, 81, 94, 95, 96, 101, 103, 104, 131, 189, 192, 196, 232, 287, 296, 332  
Pape Fryderyk 149  
Paszkowski Józef 300, 303, 307  
Pavis Patrice 82, 137, 138, 340  
Petit Georges 305  
Pfeiffer Juliusz 288  
Piasecki Władysław 93, 95, 96, 257, 287, 295  
Piliński Adam 41, 343  
Pillati Henryk 55, 344  
Pillati Ksawery 46, 51, 172, 174, 262, 265, 343, 344, 345  
Pigoń Stanisław 269  
Pini-Suchodolska Jadwiga 98, 340,  
Płaskowska Józefa 302  
Plouvier Edouard 124, 303  
Podwysocki Klemens 301, 303, 304  
Popiel Romana 21, 32, 80, 90, 92, 98, 99, 104, 120, 197, 199, 200, 205, 210, 237, 252, 254, 255–257, 285, 291, 301, 308, 319, 321, 332, 335, 336, 340  
Półkociz Aleksander 203  
Prażmowski Marian 81, 93, 96, 97, 192, 215, 217, 255, 288, 295  
Prus Bolesław 17, 35, 114, 173, 238, 338, 341  
Przedpeńska Władysława 92, 285, 292  
Przerembel Bogusław 301  
Przeździecki Aleksander 10, 24, 113, 300, 304  
Pudełek Janina 8, 59, 110, 151, 219, 221, 233, 338  
Pusch Maurycy 21, 47, 85, 86, 172, 343, 344

## Q

Quattrini Jan 91, 96, 283–286, 288

## R

Racine Jean Baptiste 252, 308, 336  
Rakiewicz Aleksandra 6, 16, 32, 80, 89, 90, 92, 103, 104, 115, 176, 285, 291, 314, 317, 337, 342

Ramotowska Franciszka 338

Rapacka Honorata 302

Rapacki Wincenty 21, 34, 80, 81, 85, 86, 93, 96, 98, 99, 104, 109, 113–115, 120, 122, 127, 128, 130, 132, 141, 144, 151, 153, 176, 188–191, 193, 194, 200, 205, 213–215, 217, 219–221, 224, 226, 227, 255, 256, 282, 288, 295, 302–304, 307, 308, 314, 315, 321, 325, 327, 328, 332, 334–336, 338, 339, 344, 345  
Raszewski Zbigniew 7–9, 15, 24, 35, 41, 58, 159, 164, 175, 180, 216, 281, 283, 338, 339, 340, 343

Ratajczak Dobrochna 338, 339

Ratajewicz Paweł 284, 285

Rautenstrauch Józef 248

Remy Charles Honoré 21, 80, 153, 301

Rittendorf Władysław 334

Romanow Konstanty 70

Rosen Julius 301

Rossi Ernesto 6, 114, 123, 224, 235, 238, 241, 267, 268, 311, 312, 335

Rossini Giuseppe 249

Różniecki Gabriel 34, 288

Rulikowski Mieczysław 15, 16, 40, 72, 74, 87, 102, 108, 338

Rusanowski Jan 27

Rychter Józef 20, 80, 81, 93, 95, 96, 99, 184, 189, 200, 207, 216, 228, 251, 288, 289, 295, 315, 332, 336, 340,

Ryffert Władysław 60, 344

Rzętkowski Stanisław Marian 132, 133, 189, 194, 299

## S

Sabowski Władysław 302, 303, 306, 308

Sacchetti Antoni 45, 46, 149, 151

Salomoński Albert 31, 32, 37, 238, 276, 343

Sand George 122, 127, 204, 300, 301, 305, 306

Sandau Julien 302

Sardou Victorien 21, 30, 80, 126, 128, 129, 140, 141, 193, 211, 299–301, 303–305, 307, 308, 331

Sarnecki Zygmunt 80, 131, 236, 288, 299, 301–303, 305, 338

Sawicka Apolonia 81, 91, 92, 285, 292

Sawicki Maksymilian 81, 94, 95, 257, 288, 296, 332

Schiller Friedrich 30, 80, 121, 122, 124, 127, 138, 152, 153, 196, 223, 226, 229, 233, 234, 251, 268, 299, 303, 304, 308, 332–335, 345

- Schmidt Hermann von 306  
 Secomska Henryka 65, 111, 117, 299, 309, 338, 339, 340  
 Scribe Eugene 121, 127, 217, 240, 246, 254, 256, 299, 302, 304, 307, 336  
 Semadeni Antoni 23  
 Semadeni Józef 23  
 Sewer (Ignacy Maciejowski) 80, 120, 237, 305  
 Siegenfield Maria 91, 92, 285, 293  
 Sienkiewicz Henryk 24, 34, 37, 100, 173  
 Sievert Wilhelm 151  
 Simon Ludwik 340  
 Siraudin Paul de Sancy 301  
 Siwicka Dorota 269  
 Sivert Tadeusz 65, 259, 338, 339  
 Skarbek Fryderyk 332, 334–336  
 Słowacki Juliusz 122, 123, 125, 132, 164, 214, 229, 257, 267, 302, 303, 306, 333  
 Sokołowska Natalia 303  
 Spóz Andrzej 58, 341  
 Stankiewicz Józef 95, 96, 288, 297  
 Stępkowski Antoni 35  
 Stolpe Alojzy 32, 59, 80, 84–86, 92, 94–96, 101, 103, 104, 145, 189, 213, 227, 248–250, 258, 281–283, 288, 296, 314, 315, 332, 334–345  
 Straus Stefan 240, 340  
 Stromfeld Czesław 81, 95, 96, 213, 255, 288  
 Strzelecki Ryszard 340  
 Struve Henryk 36, 338  
 Sue Eugene 301  
 Sulikowski Krzysztof 286  
 Surewicz Józef 82, 95, 96, 105, 142, 176, 250, 288, 297, 333  
 Sygietyński Leon 302, 303  
 Syrokomla Władysław 131, 255  
 Szaniawski Jerzy 159, 341  
 Szczebrocka Zofia 91–93, 293  
 Szczęsa D. 115, 341  
 Szczublewski Józef 7, 10, 15, 26, 45, 49, 64, 69, 72–74, 76, 84, 93, 102, 103, 113, 138, 143, 147, 153–156, 185, 199, 225, 231, 232, 238, 252, 261, 268, 270, 338–341  
 Szenic Stanisław 25, 68–72, 74, 262–264, 341, 344  
 Szekspir William 30, 51, 59, 112, 122–125, 128, 129, 144, 147, 153, 167, 169, 184, 186, 197, 210, 211, 213–215, 218–220, 224, 227, 229, 234, 235, 242, 252, 254, 255, 267, 299, 300, 301, 303, 305, 307, 308, 311, 332, 334–337, 339, 345  
 Szober Feliks 80, 81, 95, 96, 101, 104, 105, 132, 236, 250, 257, 261, 288, 297, 301, 335, 341  
 Szpanowska Helena 166, 167, 344  
 Szwankowski Eugeniusz 27, 76, 149, 185, 252, 337, 338, 340  
 Szwejkowski Edward 17, 109, 116, 341  
 Szczublewski Józef 7, 10, 15, 26, 45, 49, 64, 69, 72–74, 76, 84, 93, 102, 103, 113, 138, 143, 147, 153, 154, 156, 185, 199, 225, 231, 232, 238, 252, 261, 268, 270, 338–341  
 Szober Feliks 80, 81, 95, 96, 101, 104, 105, 132, 236, 250, 257, 261, 288, 297, 301, 335, 341  
 Szykowski Marian 339  
 Szymanowska Teofila 81, 91, 92, 285, 292  
 Szymanowski Władysław 94–96, 104, 119, 120, 200, 247, 288, 296, 345  
 Szymanowski Wacław 9, 17, 24, 25, 26, 28, 35, 37, 56, 73, 80, 132, 133, 139, 141, 143, 184, 189, 191, 192, 194, 196, 199, 202, 205, 215, 218, 234, 255, 269, 277, 299, 300, 302, 303, 304, 307, 308
- Ś  
 Śledziński Stefan 15  
 Śliwicki Józef 215–217  
 Świergocki Józef 84  
 Świerczewski Eugeniusz 338  
 Świetlicka Halina 33, 187, 203, 340  
 Świeszewski Władysław 35, 80, 93, 95, 99, 104, 127, 200, 203, 236, 257, 288, 295, 301, 303, 307 315  
 Święcicki Julian Adolf 306  
 Świętochowski Aleksander 24, 132, 133
- T  
 Tatarkiewicz Jan 80, 82, 88, 89, 93, 97, 99, 103, 104, 127, 128, 131, 132, 139, 141, 143, 144, 146, 153, 185, 189, 191, 200, 205, 210, 211, 215, 217, 220, 224, 226, 227, 228, 229, 232, 235, 248, 252, 254, 255, 256, 257, 282, 288, 296, 301, 302, 308, 314, 319, 321, 333, 335, 336, 344, 345  
 Tatarkiewicz Stanisław 81, 95, 96, 115, 123, 288, 292, 295  
 Tegazzo Franciszek 219, 223, 345  
 Terlecki Tymon 342  
 Texel Janusz 288  
 Toborski Roman 339  
 Topfer Carl Friedrich Gustav 128, 307  
 Trapszo Anastazy 28, 186, 284–288, 289  
 Turczynowicz Konstancja 166

- Turczynowicz Konstanty 166  
Turczynowicz Leonard 81, 95, 288, 296  
Turczynowicz Maria 166, 167, 344  
Turczynowicz Roman 166  
Tuszyńska Agata 231, 341, 342
- U
- Udalska Eleonora 339  
Urbanowicz Wanda 81, 90, 91, 92, 93, 137, 191, 285, 291, 337  
Urbański Aureli 131  
Uziębło Seweryn 149, 218
- W
- Wagner Ryszard 49  
Walicki Andrzej 339  
Wardzyński Stanisław 93, 96, 289, 295  
Waszak Paweł 341  
Waszkiel Halina 8, 35, 36,  
Wernick Fritz 17–19, 22, 23, 25, 176, 188, 205, 270, 341  
Wieniawski Julian 133, 304, 306, 307, 341  
Wiercińska Janina 342  
Williams Thomas August 128  
Wilski Zbigniew 339, 340  
Wilbrand Adolf 303  
Wisnowska Maria 35, 336  
Witkiewicz Stanisław 24  
Wiślicki Piotr 105, 106, 142, 177, 344  
Wolski Edward 81, 94, 96, 97, 200, 202, 210, 215, 258, 298, 296, 304  
Wsiewołodski Wsiewołod 123, 336  
Wypych-Gawrońska Anna 8, 45, 49, 63, 64, 65, 101, 338
- V
- Verconsin Pierre 304  
Verdi Giuseppe 151
- Z
- Zabłocki Feliks 52, 55, 344  
Zajączek Józef 39, 64  
Zajtmanowa Jadwiga 307  
Zaleski Marcin 23, 24, 41, 69, 72, 343  
Zalewski Antoni (publicysta) 17, 18, 33, 121, 217, 341, 343  
Zalewski Antoni (kasjer) 165, 166  
Zalewski Kazimierz 120, 131, 299, 300, 338  
Zaręba Władysław 30, 94, 96, 289, 295, 334  
Zawadzka Krystyna 176, 317, 342  
Zawadzki Bronisław 188, 211, 225  
Zieliński Piotr 43  
Zimmajer Adolfina 206
- Ż
- Żabicki Zbigniew 339  
Żółkowski Alojzy 8, 21, 32, 43, 59, 75, 76, 80–82, 92, 93, 95, 96, 98, 101, 103, 104, 116, 129, 137, 142, 145, 176, 180, 185, 186, 189, 193–195, 197, 199, 200, 204, 205, 207, 212–214, 222, 231, 232, 236, 242, 248–255, 267, 269, 289, 295, 314, 315, 319, 320, 331, 335, 340, 343  
Żurowski Andrzej 242, 339  
Żdżarski Wacław 20, 21, 341



Redaktor  
*Lucyna Sadko*

Korekta  
*Krystyna Kajtoch*

Skład i łamanie  
*Katarzyna Mróz-Jaskuła*

Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego  
Redakcja: ul. Michałowskiego 9/2, 31-126 Kraków  
tel. 12-631-18-81, 12-631-18-82, fax 12-631-18-83